

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ MESNEVÎNİN PEŞİNDE

GÖKHAN TUNÇ

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara
Eylül 2006

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÇAĞDAŞ MESNEVÎNİN PEŞİNDE

GÖKHAN TUNÇ

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2006

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Gökhan Tunç

Koşulsuz Sevgilerinden

Dolayı Aileme...

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. M. Öcal Oğuz
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Doç. Dr. Ayşenur İslam
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel Enstitü Müdürü

ÖZET

Bu tezde, Nâzım Hikmet'in (1902-1963) *Ferhad ile Şirin* (1948), Sezai Karakoç'un ise (1933-) *Leylâ ile Mecnun* (1980) metinleri odağında, söz konusu şair/yazarların geleneksel edebiyata dahil olan bu aşk anlatılarına yönelişleri sorunsallaştırılmış ve bu yönelişin niteliği ve nedeni incelenmiştir.

Bugüne kadar genellikle, Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un geleneksel edebiyatla kurduğu ilişki “gelenekten yararlanma” gibi genel ve soyut tek bir ifadeyle anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Halbuki, tezde geleneğe bakışın çoğul bir niteliğe sahip olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Bu çoğul nitelik, Nâzım Hikmet'in geleneksel söylemin içerisinde, bu söylemi dönüştürerek bir karşı söylem üretmesi, buna karşılık Sezai Karakoç'un geleneksel bir edebiyat ürününü hatırlayarak “yaşanılan an”ın olumsuz içeriğine direnmeye çalışması, son kertede ise dönüştürdüğü içerikle bir uygarlık dirilişi tasarlaması ile görünürlük kazanır. Örneğin Nâzım Hikmet'in inceleme konusu metninde Ferhad, geleneksel mesnevîlerden farklı olarak, somut sevgiliye duyulan mecazî aşktan Tanrı sevgisine değil, yine her şeyi kuşatan metafizik niteliğe sahip toplum aşkına ulaşır. Sezai Karakoç ise metnine yaşadığı zamanın bilincini yansıtır ve *Leylâ ile Mecnun* anlatısına var olduğundan daha çok İslamî öge katar. Bu şekilde geleneksel aşk anlatıları, farklı ideolojilere sahip yazarların kendi ideolojileri doğrultusunda yeniden yapılandırmaya çalıştıkları bir mücadele alanına dönüşür.

Tezde gösterilmeye çalışılan bir başka nokta ise, çok farklı niteliklere sahip oldukları düşünülen her iki şair/yazarın, söz konusu iki metin bağlamında, birçok ortak özelliklerinin var olduğudur. Bu benzer özellikler şöyle somutlanabilir: Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un her ne kadar son kertede söyledikleri farklı olsa da, onlar bu söyleyeceklerini anlatmak için benzer yöntemler ortaya koymuşlardır.

anahtar sözcükler: Nâzım Hikmet, Sezai Karakoç, *Ferhad ile Şirin*, *Leylâ ile Mecnun*, kaynak metin

ABSTRACT

In Search of the Modern Mesnevî

In this thesis, focusing on Nâzım Hikmet's (1902-1963) *Ferhad ile Şirin* (1948) and Sezai Karakoç's (1933-) *Leylâ ile Mecnun* (1980), the two poets'/authors' interpretation of these traditional love narratives is examined, as well as the characteristics and the reasons of these handlings.

Until now, there has been a marked tendency to characterize the two poets' attitudes towards traditional literature via the expression "to make use of tradition". However, this is a common and an abstract expression. Throughout the thesis, the multiple characteristics of approaches to tradition are underlined. The embodiment of this multiplicity could be found in Nâzım Hikmet's producing a counter-discourse by transforming the discourse of tradition from within. Sezai Karakoç, on the other hand, recalling a traditional literary production, tries to resist the negativity of "the moment experienced" and, eventually, envisions a resurrection of civilization through the negativity he has transformed. For instance, in Nâzım Hikmet's above-mentioned text, *Ferhad*, unlike his counterparts in traditional *mesnevis*, attains not the love of God through the metaphorical love of a particular beloved, but the love of society, which is all-embracing and metaphysical at once. As for Sezai Karakoç, he projects the conscience of his epoch onto his text and adds Islamic motifs that are not part of the original *Leylâ ile Mecnun*. The traditional love narratives are turned into places of struggle, reshaped according to the authors' own ideologies.

Another point emphasized in the thesis is that these two poets/authors who have hitherto been regarded as disparate in fact have a lot in common in the context of the texts mentioned above. Their resemblances could be summed up as follows: Nâzım Hikmet and Sezai Karakoç used similar means of expressing their differing discourses.

keywords: Nâzım Hikmet, Sezai Karakoç, *Ferhad ile Şirin*, *Leylâ ile Mecnun*, source text

TEŞEKKÜR

Bu tezin yazılma sürecinde birçok kişinin farklı yönlerden katkısı oldu. Şüphesiz onlar olmadan bu tez de var olmazdı. Tez danışmanım Laurent Mignon’a, tezin her aşamasında sınırsız hoşgörüsü ile yanımda olduğunu hissettirdiği, bana örnek bir akademisyen ve örnek bir insanın nasıl olabileceğini gösterdiği için teşekkür ederim. Bu tezde, bir danışman hocadan beklenebilecek yardımın çok daha fazlasını gösterdiği için minnettarım. Teşekkür etmem gereken bir diğer kişi, şiiri yeniden sevmemi sağlayan ve görkemli şiir bilgisini cömertçe paylaşmaktan çekinmeyen Hilmi Yavuz’dur. O, bana yüksek lisans boyunca analitik düşünmenin yolunu öğretti. Bölüm başkanımız Talât S. Halman’a ise her zaman bize büyük bir nezaket ve incelikte yaklaştığı için teşekkür borçluyum. Engin Sezer’e, en umutsuz olduğum zamanda benden yardımını esirgemediği için teşekkür ederim. Ayrıca, Osmanlı edebiyatındaki kaynaklara rahatça ulaşmamı sağlayan Nuran Tezcan ve Mehmet Kalpaklı’ya; tezimi okuyup geri bildirimde bulunan Ayşenur İslam ve M. Öcal Oğuz’a; desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen Nurullah Çetin ve Hüseyin Su’ya; çevirilerdeki yardımları için Nurcan Arslan ve Murat Cankara’ya; varlıklarıyla hayatı daha katlanabilir kılan Murat Gülbetekin, Ferhat Bayat ve Mikail Bat’a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	iii
Abstract	iv
Teşekkür	v
İçindekiler	vi
Giriş	1
I. Nâzım Hikmet ve Geleneksel Edebiyat	19
A. Nâzım Hikmet'in <i>Ferhad ile Şirin</i> 'inin	
Kaynak Metinle İlişkisi	19
1. Ferhad ile Nâzım	42
2. Unutulan Sevgilinin Adı: Şirin.	50
B. Nâzım Hikmet'in <i>Ferhad ile Şirin</i> 'inde	
Biçim ve Biçem	55
C. Nâzım Hikmet'in <i>Ferhad ile Şirin</i> 'inde İdeolojinin	
Geleneksel Söylemin İçerisinden Meşrulaştırılması	67
II. Sezai Karakoç ve Geleneksel Edebiyat	79
A. Karakoç'un <i>Leylâ ile Mecnun</i> 'unun Kaynak	
Metinle İlişkisi	79
1. Karakoç ile Mecnun	105
2. Mütevekkil Bir Sevgili: Leylâ	114
B. Karakoç'un <i>Leylâ ile Mecnun</i> 'unda Biçim ve Biçem	117

C. Karakoç'un Geçmişe Yönelişinde Üç Evre: Hatırlama,

Direnış ve Diriliş	131
Sonuç	145
Seçilmiş Bibliyografya	153
Özgeçmiş	161

GİRİŞ

Bu tezde temel olarak, Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*; Sezai Karakoç'un ise *Leylâ ile Mecnun* kitapları merkezinde, onların geleneksel edebiyata yönelişleri sorunsallaştırılacak, bu yönelişin nasıl ve niçin olduğuna cevap aranmaya çalışılacaktır. Söz konusu çabanın gerekliliğini dört maddede anlamlandırmak mümkündür.

Bu maddelerden ilki, Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un geleneksel edebiyatla kurdukları ilişkinin tartışılmasında, "gelenekten yararlanma" gibi genel ve soyut bir ifadenin kullanılmasıdır. "Gelenekten yararlanma" ifadesiyle kastedilen göndergesel anlam açık olmadığı hâlde, bu ifade kendi içinde son bir yargı olarak dile getirilir. Halbuki, "gelenekten yararlanma" savı, açılanması gereken bir niteliğe sahiptir. Aynı şekilde Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç üzerine yazılan kitap ve yazılarda sıklıkla karşılaştığımız "geleneksel öğelerin çağdaştırıldığı" düşüncesinin de, nasıl ve ne şekilde gibi sorularla devam ettirilmesi gerekir. Çünkü geçmiş kültürle ilişkileri bağlamında anılan Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz'la Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un gelenekle kurduğu ilişkinin niteliği, "gelenekten yararlanma" ya da "geleneksel öğelerin çağdaştırılması" ifadeleriyle anlamlandırılır. Öte yandan tezde varılması amaçlanan hedeflerden biri, geleneğe bakışın çoğul bir niteliğe sahip olduğudur. Böylelikle, adı geçen şairler arasında gelenekle kurulan ilişki bağlamında ortak bir tavrın olmadığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Tezin gerekliliği adına gösterebileceğimiz ikinci neden, Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç’la ilgili birçok yazıda, adı geçen şair/yazarların sahiplenilmesi ve onlarla aynı tarafta olunduğunun dile getirilmesidir. Literatür değerlendirmesinde daha ayrıntılı inceleyeceğim sözü edilen durum, Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç’un ideolojik yönsemelerinin belirgin oluşları ile anlamlandırılabilir. Bu şekilde, onlarla aynı ideolojik görüşü paylaşan bazı eleştirmen ya da akademisyenler de, onların görüşlerinin ne kadar doğru olduğunu her fırsatta vurgulama ihtiyacı duyarlar.

Tezimizin üçüncü gerekçesi, hem Nâzım Hikmet hem de Sezai Karakoç üzerine yapılan araştırmalarda genellikle, tek bir metne odaklanmadan birçok esere kısaca değinmekle yetinilmesidir. Bu durum, söz konusu yazıların yüzeysel bir niteliğe sahip olmasına yol açmıştır. Tezde her iki şair/yazarın tek metnine odaklanarak ön görülen sorulara cevap aranacaktır.

Tezin yazılmasının bir diğer nedeni, bundan önceki çalışmaların daha çok Nâzım Hikmet’in ya da Sezai Karakoç’un metnlerindeki geleneksel edebiyattan yapılan yinelenmeler üzerinde durmalarıdır. Bunun yanı sıra, tezde yapılması tasarlanan amaçlardan biri, ele alınan kitaplardaki geleneksel öğelerin tekrarı kadar, geleneksel öğelerin farklılaşmasının da anlamlandırılmasıdır. Bu çabada ilk olarak inceleme konusu metindeki, kaynak metinden sapmalar ortaya konacak (Örneğin Ferhad ve Mecnun figürünün farklılaşması), daha sonra bu sapmaların sebebi sorgulanacaktır.

Tezde, geleneksel edebiyatla ilişkilerinin sorgulanması konusunda Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç’un seçilmesinin nedenlerini dört maddede toplamak olanaklıdır. Birincisi, gerek Nâzım Hikmet’in gerekse Sezai Karakoç’un, her ne kadar farklı hikâyeler seçmiş olsalar da, geleneksel “iki kahramanlı aşk” anlatılarından yararlanarak bir metin ortaya koymuş olmalarıdır. Bu şekilde her

ikisini aynı bağlam içinde değerlendirmek mümkün olur. Bir diğer neden, Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un çağdaş Türk edebiyatında belirleyici bir etkiye sahip olmalarıdır. Üçüncüsü, söz konusu her iki şair/yazarın adlarının sık sık geleneksel edebiyatla ilişkileri bakımından gündeme gelmesidir. Son neden ise, çağdaş Türk edebiyatında varlığından söz edilebilecek ideolojik bir kutuplaşmadır. İdeolojik kutuplaşmadan kastedilen, sağ veya sol düşünceyi benimsemiş şair ya da yazarların karşıt görüşteki edebiyatçıların verdikleri ürünleri görmezden gelmeleridir¹. Dile getirilen tavır, “ya bu ya da o” şeklinde karşı tarafı dışlayan bir anlayışla temellenmiştir. Bu durum aynı zamanda farklı ideolojik yönsemelere sahip şair/yazarların karşılaştırılma olanağını engeller. Tam da sözü edilen nedenlerden dolayı bu tezde kanıtlanmaya çalışılacak savlardan biri, farklı ideolojileri benimsemiş şair ya da yazarların metinlerini oluşturma sürecinde birçok ortak yöntem izleyebilecekleridir.

Somutlanmaya çalışılan şair/yazar seçimlerinin nedenlerinin yanında, ortaya konması gereken bir diğer öge ise, Nâzım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin*; Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun* kitaplarının niçin seçildiğidir. Sözü edilen metinlerin seçilmesinin gerekçeleri üç noktada ortaya konulabilir. Gerekçelerden ilki, her iki metnin de geleneksel “iki kahramanlı aşk” anlatılarına dayanmasıdır. Öte yandan şu noktanın özellikle vurgulanması gerekir: Nâzım Hikmet *Ferhat ile Şirin* oyunu için, her ne kadar dönüştürmek için bu anlatının mesnevî şeklinden motifler kullansa da, anlatının halk edebiyatında var olan versiyonunu temel almıştır. Sezai Karakoç ise, *Leylâ ile Mecnun* metnini yeniden oluştururken, kaynak metin olarak, anlatının Osmanlı'nın elit tabakasına ait mesnevî türündeki hâlini esas almıştır. Nâzım

¹ Bu konuda Ahmet Oktay'ın “Resmî İdeoloji Tarafından Dışlanan, Yazınsal İktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç” adlı yazısına bakılabilir. Ayrıca, Laurent Mignon'un *Milliyet Pazar*'da, Türkiye'deki sağ ve sol kesimin birbirini görmezden gelen tutumunu ifade etmek için “kültürel iç savaş” tabirini kullanması, söz konusu bağlamı somutlamak bakımından önem taşır.

Hikmet'in kaynak metnini halk edebiyatından, Sezai Karakoç'un ise divan edebiyatından seçmesinin yapılacak karşılaştırma için bir sorun olma özelliği, Osmanlı edebiyatında, halk edebiyatıyla divan şiiri, bir başka ifadeyle kentsel kültürle kırsal kesimin kültürünün ortak niteliği hatırlanarak engellenebilir. Cemal Kurnaz'ın *Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Denemeler* (45-74) ve Walter G. Andrews'un *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* (218-22) adlı yapıtlarında divan edebiyatıyla halk edebiyatının ortak bir kültürün ürünü olarak alınlabileceği vurgulanır. Öte yandan Gönül Alpay-Tekin'in Alî-Şîr Nevâyî'nin *Ferhâd ü Şîrîn*'i üzerine yaptığı incelemede, *Ferhad ile Şirin* mesnevîsinin *Ferhad ile Şirin* halk hikâyesine kaynaklık ettiğini belirtmesi (37), ifade edilen savla koşut özelliktedir.

Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*, Sezai Karakoç'un ise *Leylâ ile Mecnun* metnlerinin seçilmesinin bir diğer nedeni, her iki kitabın da yazar/şairlerin geleneğe bakışlarının niteliklerini gösterebilecek zengin bir içeriğe sahip olmalarıdır. Bu bağlamda her iki metin, Nâzım Hikmet'le Sezai Karakoç'un geleneksel bir anlatıyı çağdaş bir metne nasıl dönüştürdükleri konusunda karşılaştırma yapılabilmesini olanaklı hâle getirir. Fakat Nâzım Hikmet'in geleneksel bir anlatıyı çağdaş bir metne dönüştürme konusunda tiyatro; Sezai Karakoç'un ise şiir türünden yararlandığı söylenmelidir. Bu sorun, her iki metnin anlatıya dayalı oluşları ve daha önce söylendiği gibi iki kahramanlı aşk anlatılarını kaynak olarak kullanmaları göz önünde bulundurulduğunda ortadan kalkar. Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'da tiyatro tekniğinden yararlanmış olması bu noktada önem kazanır. Ayrıca sözü edilen özellikler, *Ferhad ile Şirin*'le *Leylâ ile Mecnun*'un inceleme nesnesi olarak seçmemizin üçüncü nedenini oluşturur. Bu kertede, Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*; Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun* metnlerinin özetleri verilebilir. Bu çabada yazılma tarihi nedeniyle öncelik, Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'ine verilecektir.

1948 yılında tamamlanan *Ferhad ile Şirin* oyunu, üç perdeden oluşmaktadır. İlk perdenin “Prolog” bölümünde Münadi adlı bir tellal, Arzen şehrinin hükümdarı olan Mehmene Banu’nun kız kardeşi Şirin’in hasta olduğunu ve bu hastalığa çare bulacak kişinin ödüllendirileceği çağrısında bulunur. İlk perdenin ilk bölümü yine, fermanı okuyan Münadi’nin sesinin fonda işitilmesiyle açılır. Hekimbaşı ve Müneccim’in bile Şirin’in hastalığına çözüm bulamamaları nedeniyle, Şirin’in hasta yatağında saray halkı toplanmıştır. Kardeşini çok seven Mehmene Banu’nun gazabından korkan saray çalışanları, tedirgin bir hâlde Şirin’in iyileşmesini beklerler. İnsanların iç konuşmalarını anlayan, doğaüstü güçlere ve çirkin bir dış görünüşe sahip “Gelen” adlı bir kişi, şehrin en güzel kadını olan Mehmene Banu’nun kendi güzelliğini feda etmesi şartıyla ancak Şirin’i iyileştirebileceğini söyler. Mehmene Banu, ona âşık olan Vezir’in bu isteği reddetmesi yönündeki ısrarına rağmen, Gelen’in şartını kabul eder. Birinci perdenin sonunda Banu, kız kardeşinin iyileşebilmesi karşılığında güzelliğini kaybetmiş ve çirkin bir koca karıya dönmüştür.

İkinci sahnenin girişinde, Gelen’in isteği üzerine Şirin için yapılan sarayın hazırlıklarından bahsedilir. Bu bölümde özellikle, Ferhad’ın nakkaşlıktaki ustalığının babası ve çevresindekiler tarafından övülmesi uzunca anlatılmıştır. Ferhad için, nakkaşlık her şeyden önemlidir. Fakat bu durum onun, Şirin’i görmesiyle değişecektir. Mehmene Banu ve Şirin’in sarayın yapımını görmek için saraya gitmeleri sonucunda, her ikisi de Ferhad’a ilk görüşte âşık olmuşlardır. Şirin’in yeni yapılacak saraya dönüp kendisini Ferhad’a göstermesi ile Ferhad da Şirin’e ilk görüşte âşık olur. Böylelikle ilk perde sonlanır.

İkinci perdede, Ferhad’la Şirin, Dadı’nın ve Dadı’nın oğlu Eşref Ağa’nın yardımıyla buluşurlar. Dadı’nın oğlu Eşref Ağa, Ferhad’ın ona nakkaşlığa ilişkin “yeşil boya” ve “lâle kalemin” sırrını öğretmesi karşılığında Ferhad’la Şirin’i bir

araya getirmeyi kabul eder. Ferhad’la Şirin buluştuktan sonra kaçmaya karar verirler. İkinci perdenin ikinci sahnesinde, Ferhad’la Şirin’in kaçmasıyla Mehmene Banu’nun yaşadığı iç çatışma işlenir. Ferhad ve Şirin’in yakalanıp getirilmesi sonucunda, Banu onları affetmesine rağmen kavuşabilmeleri için Ferhad’ın, yapılabilmesi çok güç olan, Demirdağ’ı delmesini ve kirli su nedeniyle hayatlarını kaybeden halkı suya kavuşturmasını şart koşar.

Üçüncü perdeyle birlikte, Ferhad’ın Demirdağ’ı delmeye çalışmasının üzerinden on yıllık bir sürenin geçmiş olduğunu öğreniriz. Bu zaman zarfında halk, dağı delmeye çalışan Ferhad’a büyük sevgi göstermiş ve gürzünün sesini duyabilmek için uzun yollar kat etmişlerdir. Ferhad, gün doğmadan önce babası ve Şerif Usta’yla, daha sonra Şirin’le buluşur. Şirin Ferhad’a, dağı delmeyi bırakıp dönmesi hâlinde Mehmene Banu’nun bu evliliğe izin vereceğini söyler. Yalnız, Mehmene Banu’nun bu şartı bir defaya mahsus olarak öne sürdüğünü de ekler. Şirin’e olan aşkından toplum aşkına yönelen Ferhad için dağı delmek artık amaca dönüşmüştür. Bu nedenle o, Şirin’in kavuşma teklifini reddedip dağı delmeye devam eder. Bu sırada halk, yine onun gürzünün sesini dinlemektedir.

1980 yılında yazılan Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’u, “Yolcu” ile “Baba”nın konuşmasıyla başlar. Yolcu, Baba’ya geleceğe ilişkin bilgiler verir. Verdiği bilgiler, yeryüzü yok oluncaya kadar insanların kendilerini anacağı doğrultusundadır. Daha sonra sırasıyla Leylâ’nın ve Kays’ın doğumu anlatılır. Metinde, Leylâ ile Kays’ın büyümelerinden birbirlerini tanımalarına kadar geçen süre üzerinde ayrıntılı durulmaz. Leylâ ve Kays, okul yıllarında birbirlerine âşık olurlar. Kays’ın Leylâ’ya âşık olması sonucunda toplumsal normların dışında hareket etmesi, ona önce “dalgın”, sonra da “Mecnun” diye hitap edilmesine yol açar. Mecnun’un annesi ve babası, Mecnundaki değişikliği fark edip bütün bu değişikliğin

onun bir kıza âşık olmasından kaynaklanabileceğini düşünürler. Mecnun'un ağzını arayan annesi, onun Leylâ'ya âşık olduğunu fark eder. Babası oğlunu bu dertten kurtarmak için kızı istemeye karar verir. Bu nedenle kabilenin ileri gelenlerini toplar ve onlara Leylâ ile Mecnun'u evlendirme düşüncesini açar. Mecnun'un babası ve kabilenin ileri gelenleri kızı istemeye giderler. Leylâ'nın babası, her ne kadar kızını istemeye gelenlere iyi davransa da, adı deliye çıkmış birine kız veremeyeceğini söyler. Bu olay neticesinde Leylâ'ya kavuşamayacağına inanan Mecnun, çöllerde dolaşmaya başlar. Mecnun, çöldeki yolculukları sırasında gördüğü bir rüyayla kâmil insan makamına ulaşır. Aynı şekilde Leylâ da, gördüğü rüyayla bu makama erer.

Bu arada, Mecnun'un kabilesiyle Leylâ'nın kabilesi, imalar, sataşmalar ve atışmalarla gergin bir ortamın içerisine girmişlerdir. İçinde bulunulan gergin ortamı fark eden bilge kişiler, dönemin lideri konumunda olan Nevfel adında yiğit ve cömert bir kişiye durumu bildirirler. Nevfel, Mecnun'u çağırır ve Mecnun'un kişiliğinden çok etkilenererek onu kendisine danışman yapar. Fakat kabileler arasındaki gerginliğin ortadan kalkmadığını gören Nevfel, ordusuyla Leylâ'nın kabilesinin üzerine gider. Leylâ'nın kabilesi ise bu durumdan rencide olup Nevfel'e karşı savaş açar. Savaş sonucunda her iki ordu yenilmez. Bunun üzerine Nevfel durumu hazmedemeyip yeniden Leylâ'nın kabilesine savaş açar ve galip gelerek obayı kılıçtan geçirir. Galip gelen Nevfel yenilen tarafla konuşurken her ne kadar Leylâ'yı Mecnun'a istese de, Leylâ'nın babası bu işin olmaması konusunda Nevfel'i ikna eder. Nevfel, Mecnun'un sorunun hâlâ halledilmemiş olduğu yolundaki uyarılarına rağmen, sonunda ordularını toplayıp geri dönmeye karar verir. Kısa bir süre sonra, bu kez Leylâ'nın kabilesiyle Mecnun'un kabilesi savaşmaya başlarlar. Mecnun'un babası, oğlunun duasının kabul olacağına inandığı için onun yanına gider ve birlikte dua etmek için Kabe'ye doğru yola çıkarlar. Fakat Mecnun'un babası, Mecnun ve kabilesi; Mecnun ise Leylâ,

kabileleri ve tüm insanlık için dua eder. Zaten savaş da ansızın ve nedeni bilinmeden duracaktır. Bu noktada, “Çölün Öyküsü”, “Şairin Kuşkusu”, “Parantez” ve “Dönüş” altbölümleriyle, anlatılan hikâye yarıda kesilerek, kitabın yazılma süreci ve nedeni gibi konular hakkında mısralar söylenir. “Mecnun Yeniden Çölde” altbölümüyle ise, hikâyeye kalındığı yerden devam edilmiştir. Daha sonra “Mecnun ve Silahşör”, “Mecnun ile Rahip” ve “Mecnun ve Toz Bulutu” gibi başlıklarla Mecnun’un çölde yaptıkları anlatılmıştır. Son bölümde ise, Leylâ ve Mecnun, bir ışığa dönüşerek gökyüzünde buluşurlar. Bu şekilde, dilek dileyenlerin dileklerini yerine getiren bir “adak ışığı”na da dönüşmüş olurlar.

Bu kerte, özetleri verilmeye çalışılan her iki metin ve genel olarak Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç’la ilgili yazılan kitap ve makaleler incelenebilir. Bu şekilde tezin gerekçelerinin de somutlanması amaçlanmaktadır. Tezin kapsamı nedeniyle, her iki şair/yazarın üzerine yazılan bütün kitap ve makalelerin değerlendirilmesi mümkün olmadığı için, bu kitap ve makaleler arasından tezin konusunu doğrudan ilgilendirenler tartışılacaktır. Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç’un metinlerinin yazılma zamanı esas alındığından, öncelikle Nâzım Hikmet hakkında yazılanlar değerlendirilecektir.

Nâzım Hikmet’le ilgili yapılan en geniş çalışma Nedim Gürsel’in *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet* adlı kitabıdır. Söz konusu kitap, Nâzım Hikmet üzerine temellendirilmeden verilmiş yargıları sorgulaması ve Nâzım Hikmet’in şiirlerindeki gönderimleri tespit ederek farklı bir yaklaşım getirmeye çalışması bakımından inceleme konusu şair hakkında yapılmış en dikkate değer çalışmalardan biri olarak gösterilebilir. Gürsel, adı anılan kitabında, Nâzım Hikmet’in gelenekle kurduğu ilişki bağlamında, onun “eski metinlere çağdaş bir anlam yükle[diğini]” (167), “gelenegin çağdaş” yorumunu sunduğunu söyler (216).

Genel bir niteliğe sahip olduğu için açılımlayıcı olmaktan uzak olan bu ifadelerin yanı sıra Gürsel, Nâzım Hikmet'in "metin ilişkilerini" (geleneksel metinlerle) Julia Kristeva'nın önerdiği "intertextualité" kavramından yola çıkarak açıklamaya çalışacağını belirtir (34-5). Öte yandan, Gürsel'in "intertextualité" kavramını açıklamaması ve bu kavramı Nâzım Hikmet'in şiiriyle doğrudan ilişkilendirmemesi birtakım soruları doğurur: Bilindiği gibi "intertextualité" kavramını Kristeva yazınsallığın bir ölçütü olarak görür (Aktulum 42). Buna koşut olarak Nâzım Hikmet'in de geleneksel metinlerle kurduğu ilişkiyi yazınsallık ölçütüyle mi anlamlandırabiliriz? Yine, Kristeva'nın metinlerle ilişkiyi "çokseslilik" ya da "çokanlamlılık" olarak konumlandırmasıyla (Aktulum 54), Nâzım Hikmet'in geleneksel metinlerle kurduğu ilişkiyi eşdeğer görebilir miyiz? Bu soruların Gürsel tarafından yanıtlanmadığı söylenmelidir. Bu bağlamda, Gürsel'in Nâzım Hikmet'in geleneksel edebiyata yönelişinin ne anlama geldiği konusunda tatmin edici bir cevap vermediği de vurgulanmalıdır. Tezde ise, sorulan sorulara olumsuz yanıtlar verilerek, Nâzım Hikmet'in geleneksel metinlerle kurduğu ilişki alternatif bir anlamlandırmaya tâbi tutulacaktır.

Gürsel'in, Nâzım Hikmet'in gelenekle kurduğu ilişkinin niteliğini yeterince sorunsallaştırmamasının yanı sıra, onun, Nâzım Hikmet'in ideolojik düşüncelerini nesnellik dışı bir şekilde olumladığı ve böylelikle taraf olduğu görülür. Örneğin Nâzım Hikmet'in ideolojik dönüşümünü şöyle açıklar: "Nâzım Hikmet, gençliğinden bu yana dinsel metinlerle ilgilenmiş, bilinçlendikten sonra *Kutsal Kitap* ve *Kuran*'ı şiir yoluyla eleştirmiştir" (322). Gürsel'in bilinçli olma durumuyla gönderimde bulunduğu anlam kesin olmasa da, cümlelerin yapısından, bilinçlenmeyle kastettiğinin dinsel metinleri eleştirmek olduğu dile getirilebilir. Gürsel, kitabında "bilinçlenme" gibi, kime ve neye göre sorularını sorabileceğimiz ve taraf olduğunu düşündüren

ifadeler kullanır. Gürsel'in ideolojik yönsemeler nedeniyle taraf olma durumunu somutlamak için verilecek örnekler çoğaltılabilir: "Günümüzde, yaratılış sorunu üstüne kopan kavga bütün cephelerde maddeciler tarafından kazanılmıştır artık" (350); "Yaratılış savının değil bilimle, kendi içinde tutarlı olmayı öngören en yüzeysel usçulukla bile bağdaşamayacağı gerçeği" (350). Gürsel, gösterilmeye çalışıldığı gibi, okura taraf olduğu, daha açık söylemek gerekirse "maddeciler tarafında" (350) olduğu hissini verir. Bu bağlamda da bilimsel nesnelliğin dışına çıkmış olur.

Gürsel'in, tezde inceleme konusu olarak seçilen Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyunu üzerinde yeterince durduğu söylenemez. Bu durum için kanıt niteliğinde gösterilebilecek öğelerden biri, Gürsel'in Nâzım Hikmet'in oyunuyla kaynak metin arasındaki ilişkiyi somutlamak için seçtiği metindir. Gürsel, *Ferhad ile Şirin*'in geleneksel halk hikâyesindeki şeklini belirlemek için, taş baskısından ya da geleneksel motif yapısını tekrar eden metinlerden değil, Talip Apaydın'ın geleneksel *Ferhad ile Şirin* hikâyesinden hareket ederek yazdığı özgün *Ferhad ile Şirin* kitabından yararlanmıştır. Ayrıca, Nâzım Hikmet'in inceleme konusu metnini 1948; Apaydın'ın ise *Ferhad ile Şirin* kitabını 1965 yılında yazdığı düşünüldüğünde, Gürsel'in Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'iyle geleneksel *Ferhad ile Şirin* arasındaki ilişkiyi belirleme konusunda güvenilir bir yol izlemediği ortaya çıkar. Gürsel, neden mesnevî türündeki *Ferhad ile Şirin*'i değil de; onun geleneksel halk hikâyesindeki şeklini temel aldığını şöyle dile getirir:

Nâzım'ın sözünü ettiği kitap halk hikâyelerinin ucuz basımlarından biri olmalı. Şairin klasik yazındaki Ferhad ile Şirin metinlerinden birini, örneğin Nizamî'nin ya da Ali Şir Nevaî'nin yapıtlarını örnek aldığını sanmıyorum. Bu nedenle hangi unsurları değiştirdiğini,

hikâyeye kendisinden neler eklediğini göstermek için ben de sözlü gelenekten yazıya geçmiş bir metne, Talip Apaydın'ın *Ferhad ile Şirin*'ine başvuracağım. (112)

Alıntılanan paragrafın öncesinde de, Nâzım Hikmet'in sözü edilen oyununun niçin “halk hikâyelerinin ucuz basımlarında biri” olması gerektiği veya niçin Nizamî ya da Ali Şir Nevaî'nin yapıtlarının örnek alınmamış olabileceğine ilişkin temellendirmeler yoktur. Ayrıca Gürsel, Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyununda, *Ferhad ile Şirin*'in mesnevî türündeki versiyonundan hangi öğeleri aldığı ve bunları nasıl değiştirdiğini de sorgulamamıştır. Bütün dile getirilen sorunlarına karşılık, Gürsel'in *Doğumunun Yüzüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet* adlı kitabı, Nâzım Hikmet'in kitapları hakkında yazılmış bütünlüklü ilk metindir.

Metinlerarasılık kavramıyla Nâzım Hikmet'in şiirini değerlendiren bir başka eleştirmen, Hilmi Yavuz'dur. Hilmi Yavuz, “Nâzım: Aşma ve Avangard” ve “Nâzım'ı Yeniden Okumak” gibi yazılarında, “lirik”, “retorik” ve “sahih” kavramları çerçevesinde Nâzım Hikmet'i değerlendirir. Yavuz'a göre, Nâzım Hikmet, 1936'dan başlayarak (*Simavne Kadısoğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ile) “Gelenek”e döner (“Nâzım: Aşma ve Avangard” 59). O, bu geleneğe dönüşü, Nâzım Hikmet'in şiirinin yazınsallığının da bir göstergesi olarak alımlar. Sözü edilen yazınsallığı, Yavuz “sahih” adını verdiği kavramla konumlandırır. Bu anlamda Yavuz'un da, tıpkı Kristeva'nın yaptığı gibi, metinlerarasılığı yazınsallığın ölçütü olarak nitelendirmesi önemlidir. Fakat bu tezde, Nâzım Hikmet'in geleneksel edebiyatla kurduğu ilişkinin, Kristeva'nın metinlerarasılığa yüklediği “çokanlamlılık”, “çokseslilik” gibi postmodern edebiyata ait özelliklerin ötesinde bir anlam taşıdığı ortaya konulmaya çalışılacaktır. İlerleyen bölümlerde somutlanması için uğraş verilecek, şair/yazarın ideolojik yönsemesiyle ve bununla bağlantılı bir dünya tasarımıyla yakından ilişkili

olan bu öte anlam, aynı zamanda Yavuz'un Nâzım Hikmet'i "sahih" şair olarak konumlandıran yaklaşımının dışındadır.

Nâzım Hikmet'in geleneksel edebiyatla kurduğu diyalog üzerine yazılan bir başka kitap Nurullah Çetin'in *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri* adlı kitabıdır.

Çetin, kitabında Nâzım Hikmet'in geleneksel edebiyata yönelişinin ne anlama geldiğini sorgulamamasına karşılık, onun şiirlerindeki geleneksel Türk şiirine gönderimleri saptaması okur açısından işlevsel bir öneme sahiptir.

Sezai Karakoç üzerine yapılan en kapsamlı çalışma Turan Karataş'ın *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç* adlı kitabıdır. Karataş'ın doktora tezini kitaplaştırarak oluşturduğu bu çalışma, Sezai Karakoç'la ilgili bilgileri bir bütünlük içinde bir araya getirmesi bakımından dikkat çekicidir. Bu şekilde okur, şiirlerinden düzyalarına kadar Sezai Karakoç'un farklı edebî türlerdeki ürünleri hakkında bilgi sahibi olma ve bu ürünleri değerlendirme imkânı bulur. Fakat, Karataş'ın tek bir metne ya da spesifik bir konuya odaklanmaması, sözü edilen kitabın çözümleyici nitelikte olmasını engeller. Ayrıca Karataş'ın, bilimsel üslubun dışına çıkarak şairi sahiplenmesi ve ideolojisinin farklı olduğunu söylediği Güven Turan'ın "Sezai Karakoç'un nefeslendiği düşünce dünyasının uzağında duruşundan" (246), onun Sezai Karakoç'u yanlış yorumlayacağını dile getirmesi kitabın değerini gölgeler. Öte yandan, Karataş'ın, tezde inceleme konusu olan metni daha çok tanıtmakla yetindiği söylenebilir. Karataş, tartışma konusu metni incelediği bölümü her ne kadar "Mesnevi'nin Dirilişi: *Leylâ ile Mecnun*" olarak adlandırırsa da, mesnevînin nasıl ve ne şekilde dirilmiş olduğu sorusuna cevap vermez. Bahsedilen bölümün sonlarında ise onun, şairin "*Leylâ ile Mecnun* gibi ölümsüz bir aşk hikayesini çağdaş şiirin diliyle duyurarak onları edebiyatımızın bu kıymetli mirasından mahrum bırakmamak gibi önemli bir görevi yerine getir[diğini]" (287) vurgulamasına karşılık, tezimizde

Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'u yazarak, eseri Türkçeleştirmenin ötesinde bir amaç güttüğü ortaya konulmaya çalışılacaktır.

İlhan Genç'in 2005 yılının Eylül ayında çıkan *Leyla ile Mecnun'un İki Şairi Fuzûlî ve Sezai Karakoç* adlı kitabı, tezde incelenecek olan metni doğrudan odak alması ve bu incelemeyi kaynak metinlerden biri olan Fuzulî'nin *Leylâ ile Mecnun*'uyla karşılaştırarak yürütmesi bağlamında önem kazanır. Bu olumlu özelliklerinin yanı sıra, söz konusu kitabın birtakım sorunlar içerdiği de söylenmelidir. Bu sorunlardan ilki, kitapta bilimsel üslupla örtüşmeyen ifadelerin yer almasıdır. Bu bağlamda, sözü edilen çalışmada sıklıkla "mükemmel" sıfatının kullanılması örnek gösterilebilir. Öte yandan, Genç, Sezai Karakoç'un bir ifadesi için "Türk şiirinin en yüksek imgesi" nitelendirmesinde bulunur: "Sezai Karakoç, hayatın karşısında, ölümün yahut faniliğin müthiş gücünü, Türk şiirinin en yüksek imgeleriyle terennüm eder" (207). Ayrıca Sezai Karakoç'un "üstün bir söyleyişe" ulaştığını da belirtir: "Sezai Karakoç Mecnun'un çağrısındaki bu mısralarla hikayenin yapısını da değiştirerek üstün bir söyleyişe ulaşmıştır" (180). Nesnel üslupla örtüşmeyen bu ifadelerin yanı sıra Genç'in metnindeki tartışmaya açık bir diğer taraf, kapakta kitabın amacının "Fuzulî ve Sezai Karakoç'un Leyla ve/ile Mecnun Eserleri Üzerine Karşılaştırma" yapmak olduğunun belirtilmesine karşılık, eserlerin öncelik sırasına göre incelenmesidir. Bir başka ifadeyle, Genç'in kitabının amacı, okurun Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unu daha iyi anlamasına yardımcı olmaktır: "Böylece Fuzulî'nin LM'u üzerine yapılacak çok üstün bir 'okuma' ile okur, Sezai Karakoç'un LM'unun anlam şifrelerini çözebilecektir" (44). Bu şekilde Fuzulî'nin metni, Sezai Karakoç'un metninin daha iyi anlaşılabilmesi için kullanılan bir araç niteliğine bürünür. Ayrıca, Fuzulî'nin *Leylâ ile Mecnun*'unun "çok üstün bir

okumaya” tâbi tutulmasından kastedilenin ne olduğu da açık değildir. Çünkü “çok üstün okuma”nın nitelikleri ve hangi ölçütlere bağlı olduğu belirtilmemiştir.

Genç’in kitabında, sorun olarak alımlanabilecek bir diğer nokta, onun, Fuzulî’nin yazdığı dönemle Sezai Karakoç’un yazdığı dönem arasındaki tarihsel şartları göz ardı etmesidir. Bu bağlamda Genç’in şu cümlesi alıntılanabilir:

Fuzûlî’nin hayat ve ölüm karşısında böyle açık bir tavrı olmamış, bir fikir olarak da fâniliği açıkça ele almamış, ancak zaman zaman hikayenin bölümleri arasında “Sözün Tamamlanması” başlığı altında, dünyanın fani olduğunu, bilgece bir tavır içinde ve ibret alınması için hatırlatmıştır. Oysa Sezai Karakoç, hayatın karşısında, ölümün yahut faniliğin müthiş gücünü, Türk şiirinin en yüksek imgeleriyle terennüm eder ve uygarlık tarihinin altın saraylarını “*gün batımı harabelerde titrerken*” görür. (207)

Genç’in alıntılanan düşüncelerine şöyle karşı çıkılabilir: Fuzulî’nin metnini oluşturduğu dönemde hayat ve ölüm karşısında doğrudan tavır almaması doğaldır. Çünkü Fuzulî, dönemin hâkim kodu olan tasavvuf düşüncesiyle eserini oluşturmuştur. Buna karşılık Sezai Karakoç, “saf İslâm”ın (574) geride kaldığına ve “maddeye taparlı[ğın]” (574) egemen olduğuna inanır. Dolayısıyla Sezai Karakoç’un okura İslâmî inanışla koşut olarak hayatın geçiciliğini anımsatması olağan bir durumdur.

Genç, kitabında daha çok metinlerin aktarımı ve olay örgülerinin karşılaştırılması ile yetinmiş, Sezai Karakoç’un gelenekle ilişkisinin neliği konusunda bir sonuca varmamıştır. O, Sezai Karakoç’un gelenekle ilişkisini, daha önce Nâzım Hikmet’in tavrı için de söylenmiş olan geleneğin çağdaşlaştırılması (11)

şeklinde anlamlandırır. Öte yandan, Sezai Karakoç'un gelenek şuurunun çağdaş diğer şairlerden üstün olduğunu da belirtir:

Günümüz Türk Edebiyatı'nın önemli şâirlerinden Sezâi Sezai Karakoç, gelenekten yararlanma meselesinde, Attila İlhan, Beşir Ayvazoğlu, Enis Batur, Hilmi Yavuz gibi şâirlerin de içinde yer aldığı anlayışın daha da ileri seviyesine ulaşmıştır. (19)

Genç, Sezai Karakoç'un gelenek anlayışının ileri seviyesinin kanıtı olarak onun *Leylâ ile Mecnun* hikâyesini yeniden yazmasını gösterir. Genç'in aktarılan düşünceleri karşısında ilk sorulması gereken soru, Attila İlhan, Beşir Ayvazoğlu, Enis Batur, Hilmi Yavuz gibi şairlerle Sezai Karakoç'un geleneğe bakışının ve geleneksel edebiyatı kullanımının niteliğinin aynı olup olmadığıdır. Bu sorunun cevabını Genç'in kitabında bulamayız. İkinci soru ise, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun* kitabını yazmasının, onun gelenek anlayışının diğer şairlerden üstün olduğunu kanıtlamak için tek başına yeterli bir ölçüt sayılıp sayılamayacağı konusundadır.

Sezai Karakoç ve inceleme konusu kitap hakkında yazılanlar arasından, Ramazan Kaplan'ın "Çağdaş Bir Leylâ ve Mecnun Hikâyesi: Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'u" makalesine son olarak değinilebilir. Yazının yirmi sayfalık bir kapsama sahip olmasına karşılık yazıda daha çok, şiirin özetlenmesi ile yetinildiğinden bahsedilebilir: "Mekân çöldür, zaman gecedir. Ay vardır ve baba misafiri olan bir 'yolcu' ile konuşmaktadır" (236) gibi. Ayrıca, Kaplan'ın şaire karşı nesnel bir tutumunun olduğu da söylenemez: "Sezai Karakoç, geleneğe uyarak, böyle bir konuyu anlatmaya cüret etmenin güçlüğünden söz etmiş olsa da, bu konudaki başarısının tartışma yürütmeyecek kadar açık olduğu bellidir" (225). Bununla birlikte Kaplan, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun* kitabıyla kaynak metin arasındaki

ilişkiyi sorunsallaştırmamış; Sezai Karakoç'un geleneksel edebiyata yönelişinin ne anlama geldiği, onun nasıl ve niçin geleneksel edebiyata yöneldiği sorularına cevap aramamıştır.

Buraya kadar az bir kısmı değerlendirilmeye çalışılan ikincil kaynakların yanı sıra, tezde ağırlıklı olarak birincil kaynaklara baş vurulacağı söylenmelidir. Birincil kaynaklardan kastedilen Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* ve Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun* adlı kitaplarıdır. Sözü edilen iki metinle birlikte, varılan sonuçları somutlaştırmak için gerekli yerlerde şair/yazarların düşünce yazılarına da yer verilecektir. Öte yandan, şair/yazarların metinlerini oluştururken yararlandıkları geleneksel anlatılar da birincil kaynaklar kapsamında değerlendirilecektir. Bu anlatılar, Nâzım Hikmet veya Sezai Karakoç'un geleneksel olanı ne kertede değiştirdiklerini gösterebilmek için kullanılacaktır.

Tezde yararlanılan ikincil kaynakları üç grupta toplamak mümkündür. İlk gruptaki ikincil kaynaklara, Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un siyasal yönelimleriyle ilişkili olan Marksist ve tasavvufî literatürün kavramsal çerçevesinin çizilmesi konusunda baş vurulacaktır. İkinci grupta ise, Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un eserleri hakkında yazılan kitaplar ve makaleler yer alır. Bu gruptaki kitaplardan ve makalelerden ise, tezdeki bağlama katkıları oranında yararlanılacaktır. Son olarak üçüncü grup, Türk edebiyatı üzerine genel inceleme ve tarih kitaplarından oluşmaktadır. Bu gruptaki kaynaklara, inceleme konusu metinlerin Türk edebiyatında konumlandırılabilmesi için başvurulacaktır.

Tezde incelenecek yöntem, metin odaklı bir yakın okumadır. Bu yöntemde, Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un metinlerinin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi, kaynak metinlerden yapılan yinelemelerin ve dönüştürümlerin gösterilmesi ve son olarak her iki şair/yazarın geleneksel edebiyatla kurdukları ilişkinin niteliğinin

karşılaştırılması amaçlanmaktadır. Aslında, tez boyunca iki temel düzlemde karşılaştırmanın yürütülmesi hedeflenmektedir. Bu düzlemlerden ilki, Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'inin, geleneksel *Ferhad ile Şirin* anlatısıyla; Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unun, geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatılarıyla karşılaştırılmasından oluşur. İkinci düzlemse, son kerte de Nâzım Hikmet'in geleneksel edebiyatla kurduğu ilişkinin nasıl ve niçin oluşuyla, Sezai Karakoç'un geleneksel edebiyatla kurduğu ilişkinin niteliğinin karşılaştırılmasıyla belirir. Sözü edilen iki temel düzleme, gerekli yerlerde Nâzım Hikmet'in Louis Aragon, Pablo Neruda, Amal Dunqul gibi sosyalist şairlerle karşılaştırılması eklenir. Ayrıca Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un çağdaş Türk şairleriyle geleneksel edebiyatı kullanışları bakımından karşılaştırılması, bir başka karşılaştırma düzlemini oluşturur. Öte yandan her iki şairle, metinlerinde lirik kahraman olarak konumlandırılacak karakterler arasında da bir karşılaştırmaya gidilecektir.

Tezin bölümlerinin sıralanışı ise şöyledir: Birinci bölümde ilk olarak, Nâzım Hikmet'in kaynak metinle kurduğu ilişkinin niteliği sorgulanacak, kaynak metinden yaptığı yinelenmeler ve dönüştürümler saptanmaya çalışılacaktır. Son düzlemde ise metinle gönderimde bulunduğu anlamın geleneksel edebiyattan ne şekilde ayrıldığıнын somutlanması için uğraş verilecektir. Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'iyle geleneksel *Ferhad ile Şirin* anlatıları arasındaki olay örgüsü dahilinde ortaya konulan ilişki, ikinci olarak biçim ve biçem düzlemlerine taşınacaktır. Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'inin biçimsel ve biçemsel farklılıkları ve bunun nedenleri üzerine tartışma yürütülecektir. Böylelikle Nâzım Hikmet'in, toplumcu gerçekçi yaklaşımın aksine, modernist teknikleri kullandığının kanıtlanması amaçlanmaktadır. Son olarak Nâzım Hikmet'in 1948 yılında *Ferhad ile Şirin* oyununu yazmasının ne

anlama gelebileceği ve bu bağlamda onun geleneksel edebiyatı kullanımının neliği belirlenmeye çalışılacaktır.

Tezin ikinci bölümünde, aynı şekilde, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'uyla geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatıları motif yapısı bakımından karşılaştırılarak, Sezai Karakoç'un metnin geleneksel edebiyattan ne şekilde ayrıldığı ya da bu edebiyata nasıl eklemlendiği sorunsallaştırılacaktır. Daha sonra, inceleme konusu metinle kaynak metin arasındaki biçimsel ve biçimsel farklılıklar somutlanmaya çalışılacaktır. Bu şekilde, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'undaki biçimsel değişimlerin, eserin yazıldığı çağla ilişkili olduğunun kanıtlanması için uğraş verilecektir. Son noktada, Sezai Karakoç'un geleneksel edebiyattaki bir ürüne yönelişinin ne anlama gelebileceği sorgulanacaktır.

Tezin sonuç bölümünde, daha önceki üç bölüm göz önünde bulundurularak, varılmış olan veriler değerlendirilecek ve Nâzım Hikmet'le Sezai Karakoç'un geleneksel edebiyata bakışlarının, onu yeniden gündeme getirişlerinin birbiriyle ne derece örtüştüğü veya ayrıldığı konusunda tartışma yürütülecektir. Burada kanıtlanmaya çalışılacak sav, Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un son kertede söylediklerinin farklı olmasına karşılık, kullandıkları yöntemin paralel olduğudur.

BİRİNCİ BÖLÜM

NÂZIM HİKMET VE GELENEKSEL EDEBİYAT

A. Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'inin Kaynak Metinle İlişkisi

Tezin bu bölümünde, Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* adlı tiyatrosunun kaynak metninin saptanmasına, daha sonra incelenen metnin kaynak metinden yaptığı yinelenmeler ve dönüştürümlerin ne anlama gelebileceğinin sorgulanmasına çalışılacaktır. Fakat bu çabadan önce, kısaca geleneksel *Ferhad ile Şirin* anlatısının tarihsel gelişimi verilebilir.

“Ferhad ile Şirin” anlatısına ilk kez, “Hüsrev ile Şirin” biçiminde rastlanır. Gönül Alpay-Tekin'in, *Alî-Şîr Nevâyî: Ferhâd ü Şîrîn* adlı çalışmasının inceleme bölümünde, mesnevîde yer alan Hüsrev, Şirin ve Ferhad gibi kişilerin tarihte yaşamış olduklarını söyler (1-13). Bu tarihsel kişiler hakkında birtakım şiirler yazılmasına karşılık, ilk defa bir bütün hâlinde, Firdevsî *Şahname*'sinde “Hüsrev-i Perviz II”nin hayat hikâyesi olarak bir epizot şeklinde işlemiştir (Alpay-Tekin 15-6). Fakat Firdevsî sözü edilen kitabında Ferhad'dan söz etmez (20). Öte yandan Gönül Alpay-Tekin, bu konuda ilk önemli mesnevînin Nizâmî'nin *Hüsrev ü Şirin*'i olduğunu savlar (20). Bir diğer önemli eser ise Emir Hüsrev Dihlevî'nin *Şirin ü Hüsrev* mesnevîsidir. Her iki eserde de temel olarak, Hüsrev ve Şirin'in birbirlerine duydukları sevgi anlatılmış, Ferhad'a ise Şirin'e ilk görüşte âşık olan ve onun

uğrunda “Bî-Sütun” dağını delmeye çalışan bir nakkaş olarak yer verilmiştir. Ferhad’ın mesnevîde aşkına karşılık bulamayan bir âşık olarak çizilmesi şairleri etkilemiş ve bu durum tekil bir “Ferhad ile Şirin” mesnevîsinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Gönül Alpay-Tekin, ilk olarak Arifi’nin *Ferhad-nâme* adlı basit bir aşk hikâyesi kaleme aldığını, buna karşılık ilk büyük *Ferhad ile Şirin*’i Nevâyî’nin yazmış olduğunu ifade eder (37). Geleneksel *Ferhad ile Şirin* hikâyesi ile mesnevî türünde gelişen *Ferhad ile Şirin* anlatısı, kaynak itibarıyla birbirleriyle ilişkilidir. Gönül Alpay-Tekin ve Nedim Gürsel bu anlatının mesnevî türünden sözlü geleneğe ve dolayısıyla halk hikâyesine aktarıldığını öne sürerler (*Alî-Şîr Nevâyî: Ferhâd ü Şîrîn* 37; *Doğumunun Yüzüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet* 112). Bu köken ilişkisinin yanı sıra *Ferhad ile Şirin* anlatısının mesnevî türündeki şekliyle halk hikâyesi biçimi arasında motif bakımından farklılık olması, Nâzım Hikmet’in, oyununda *Ferhad ile Şirin* anlatısının hangi versiyonunu kaynak metin olarak seçtiğine ilişkin bir soru sormamızı gerektirir.

İncelenen metnin motif yapısıyla her iki edebî türde yazılan metinlerin motif yapılarını karşılaştırdığımızda, Nâzım Hikmet’in *Ferhad ile Şirin* oyununun geleneksel *Ferhad ile Şirin* hikâyesine daha yakın olduğu söylenebilir. Yalnız, ilerleyen bölümlerde, Nâzım Hikmet’in özellikle kaynak metinden yaptığı dönüştürümlerde *Ferhad ile Şirin* mesnevîsinden yararlanmış olduğu motifler de sorunsallaştırılacaktır. Bu noktada, Nâzım Hikmet’in oyununu yazarken *Ferhad ile Şirin* anlatısının halk hikâyesindeki versiyonunun motif yapısını kaynak metin olarak seçtiğini kanıtlamak için, geleneksel *Ferhad ile Şirin* anlatısının olay örgüsü tartışma konusu yapılabilir.

Ferhad ile Şirin anlatısının resimli taş baskısı şeklini ve yazıya geçirilmiş altı varyantını incelememiz sonucunda, hikâyede yer alan motiflerin her bir varyantta

hemen hemen aynı şekilde yinelendiğini gördük. Sözü edilen hikâyenin resimli taş baskısındaki hâlinin belirlenmesinde Gül Derman'ın *Resimli Taş Baskısı Halk Hikayeleri* adlı çalışmasında verdiği bilgiler temel alınmıştır (114-7). Bahsedilen diğer kitaplar şunlardır: Behrâm-zâde, *Ferhad ile Şirin* (1341); 'Âşık Kitabı: *Ferhad ile Şirin* (tarih yok); Türk Neşriyat Yurdu, *Ferhad ile Şirin* (1930); Süleyman Tevfik, *Ferhad ile Şirin* (1934); Selâmi Münir, *Ferhad ile Şirin* (1937); Maarif Kütüphanesi, *Ferhad ile Şirin* (tarih yok). Bu kitapların yanı sıra, Talip Apaydın'ın *Ferhad ile Şirin* (1965) adlı kitabı ise (her ne kadar kitapta çoğunlukla geleneksel olay örgüsüne bağlı kalınsa da) Şirin'in, "Mümine Banu" tarafından evlat edinilmiş bir "halk kızı" olarak gösterilmesi (4) gibi birtakım bilinçli dönüştürümlere gidildiği için sıralanan kitapların dışında tutulmuştur. Resimli taş baskısında ve altı kitaptaki ortak olay örgüsü şöyledir (Varyant farkları parantez içinde belirtilecektir):

Mehmene Banu adlı bir kadın, babasının erkek çocuğu olmadığından Erzen şehrinde hükümdarlık yapar (Erzen şehrinin ismi, 'Âşık Kitabı'nda Ermen, Selâmi Münir'de Arzen gibi değişik şekillerde görülebiliyor). Mehmene Banu'nun, çok sevdiği ve güzelliği ile ün salmış Şirin adında bir kız kardeşi vardır (Resimli taş baskıda Şirin, Mehmene Banu'nun teyze kızıdır; Behrâmzâde'de ve 'Âşık Kitabı'nda Şirin, Mehmene Banu'nun yeğenidir). Banu'nun, Şirin'i gözünün önünden ayırmak istemeyişi nedeniyle ona çok güzel bir köşk yaptırmayı tasarlar. Bu köşkün inşasında ise devrin en iyi nakkaşları olan Behzat (Resimli taş baskısında Bihzad'dır) ve oğlu Ferhad görev alır. Banu ile Şirin köşkün yapımının ne aşamada olduğunu görmek için teftişe gittiklerinde, Şirin çalışmakta olan Ferhad'ı görür ve görür görmez de Ferhad'a âşık olur. Bir sonraki gün Şirin, yeniden gizlice Ferhad'ı görmeye gider ve bahçeye saklanarak ona koynunda getirmiş olduğu altın elmayı fırlatır. Arkasına dönüp bakan Ferhad da tıpkı Şirin gibi ilk görüşte ona âşık olur. Bu nedenle elindeki

boyayla fırçayı düşürür. Böylelikle Şirin, Ferhad'ın kendisine âşık olduğunu anlar. Sabahı zor eden Ferhad erkenden çalışmaya gider. Şirin de oraya gelir. Ferhad, Şirin'i gördüğünde bayılır, Şirin de bu durumdan istifade ederek Ferhad'ı öper ve ona şiir yazar. Ertesi gün birbirlerine şiir okurlar ve sarılırlar. Bu arada köşkün yapımı tamamlanır. Şirin, ablasından bu köşkün yanına küçük bir köşk yaptırtmasını ister. Bu süreci fırsat bilen âşıklar yine görüşürler (Resimli taş baskısı, Maarif Kütüphanesi, Selâmi Münir ve Türk Neşriyat'ta bu ilişkiyi dadı fark eder). Köşkün tamamlanması sonucunda Şirin yeni bir istekte bulunur. Bu istek köşke havuz yaptırılması konusundadır. Bu isteğin yerine getirilmesi ise, pınarla köşkün arasında yer alan bir dağın delinmesine bağlıdır. Banu'nun isteği ile, tellallar sözü edilen dağı delecek kişinin her dileğini padişahın yerine getireceğini duyururlar. Ferhad, bu işi üstlenmeye karar verir ve karşılığında ise sarayın kapısında hizmetçi olmak istediğini belirtir (Resimli taş baskısında böyle bir istek yoktur). Ferhad'ın bu isteği divan şiirinde âşığın, sevgilinin kapısında hizmetçi olma arzusuyla paraleldir. Ferhad yaptırdığı biri yüz, diğeri iki yüz okkalık külünkle dağı delmeye başlar. Şirin'in Banu'yu ikna etmesiyle, her ikisi de Ferhad'ı seyretmeye gelirler. Ferhad'ın dağı delmekteki başarısı, yalnız Banu ve Şirin'de değil; aynı zamanda bütün şehir halkında hayranlık uyandırır. Kısa sürede dağı delen Ferhad, sultanın ihsanına nail olur. Bir gün Banu, Şirin'le yemek yerken Ferhad'ı çok beğendiğini ve padişah olmadığı takdirde onunla evlenebileceğini söyler¹ (Resimli taş baskısında Banu'nun sözü edilen düşünceleri yer almaz). Şirin, Selami Münir'in yazdığı hikâye haricinde, ablasının bu sözlerinden onun Ferhad'a olumlu baktığını düşünerek mutlu olur. Şirin, Ferhad'ı görebilmek için dadısını arabuluculuğa zorla ikna eder. Ferhad ile Şirin'in

¹ İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*'nde, Mihin Banu'nun Ferhad'a âşık olduğunu söyler (139). Fakat biz incelediğimiz metinlerde Mehmene/Mehin Banu'nun Ferhad'a âşık olduğuna ilişkin bir bilgi bulamadık. Bu nedenle, Pala'nın Mehmene Banu'nun ifade edilen beğenisini, onun âşık oluşu şeklinde yorumlaması muhtemeldir.

buluştuğunu gören “kötü huylu” bir cariyeye Banu’ya bu olayı anlatır. Banu, cariyeyi bu olayı kimseye söylememesi konusunda uyarmasına karşılık cariyeye güvenmez, bu nedenle bazı kitaplarda öldürtür, bazılarında ise hapis haneye atar (Bu olaylar resimli taş baskısında yer almaz). Bir başka gün Ferhad ile Şirin buluşurken Banu, ikisini birlikte yakalar ve Ferhad’ın “Kale-yi Ahenin”de zincire vurulmasını emreder. Banu rüyasında bir pîr görür. Bu pîr, Ferhad’ın serbest bırakılmaması hâlinde Banu’nun helâk olacağını söyler. Bunun üzerine Banu, Ferhad’a bin altın vererek onu hapisten çıkartır (Resimli taş baskısında Mehmene Banu’nun Ferhad’ı kaleden çıkarmasının nedeni, onun feryat ve figanlarına dayanamayışıdır). Ferhad, Banu’nun verdiği parayı fakirlere dağıtarak dağlarda ve sahralarda hayvanlarla dolaşır. Bir gün bu hâlde Şirin’i görmeye gider. Şirin ise bu sırada uykusunda bir pîr görmektedir. Pîr, ona uyanmasını ve pencereden dışarı bakmasını söyler. Her iki âşık birbirlerine şiir söyledikten sonra ayrılırlar. Ferhad’ın Şirin’in yanında olduğunu öğrenen baba, Ferhad’ı bulur ve ondan geri dönmesini isterse de onu bu konuda ikna edemez. Amasya sultanı olan Hürmüz, avdayken Ferhad’ın okuduğu bir şiiri duyar ve Ferhad’ı dinledikten sonra ona yardım edeceğine söz verir (Resimli taş baskısında Hürmüz, Ferhad’ın yakınmaları ve türküleri kulağına gittiği için yardım etmek ister). Hürmüz sözünü yerine getirmek için Banu’ya sert bir mektup yazar. Banu’nun mektuba tepkisi ise aynı şekilde sert olur. İki ordu karşı karşıya gelir ve erler birbirleriyle savaşır ve ölürler. Üçüncü gün Ferhad meydana çıkar, Banu’nun en iyi askerlerini öldürür. Ertesi gün, Hüsrev tıpkı Ferhad gibi Banu’nun en iyi erlerini öldürür. Bu durum karşısında yenileceğini anlayan Banu, cadılardan yardım alır. Çağrılan cadı ile mücadele eden Hüsrev, galibiyet elde edemez. Bu sırada Hüsrev, Şirin’in methini duyarak ona ilgi duymaya başlar (Resimli taş baskısında Hürmüz dürbünle Şirin’i görüp âşık olur). Tantana isimli bir cadı elindeki şişeyi Hüsrev’e

atarak onu bir aya çevirir. Hürmüz'ün ordusu bir gece baskınıyla Banu'nun ordusunu dağıtır ve Şirin'i kaçıtır. İyiden iyiye Şirin'e âşık olan Hüsrev yemekten içmekten kesilir. Bu durumdan haberdar olan Hürmüz tek çareyi dadısının dediğini yapmakta bulur. Dadı, Ferhad'ın delinmesi olanaksız olan bir dağı delmesi için görevlendirilmesini önerir. Ferhad, bu görevi kabul ederek külüngüyle dağı delmeye başlar ve kısa zamanda fazlaca yol kat eder. Hürmüz pişman olup Ferhad'la Şirin'i evlendireceğini eşine söyler. Fakat oğlunun bir türlü Şirin'den vazgeçmemesi onu zor durumda bırakır. Dadının bu işi halledeceği yolundaki telkiniyle bu işi dadıya havale eder. Bunun üzerine dadı Ferhad'a giderek Şirin'in öldüğünü söyler. Şirin'in ölüm haberiyle yıkılan Ferhad, külüngü havaya atar ve külüngün başını ya da göğsünü delmesi sonucunda ölür. Şirin, Ferhad'ın ölümünü öğrenir öğrenmez olay yerine gelerek onun naşını görüp göğsünde saklamış olduğu hançerle intihar eder. Hürmüz'ün yanında olay yerine daha sonradan gelen dadıyı ise bir aslan öldürür. Hürmüz Ferhad'la Şirin'i aynı mezara gömer; fakat iki âşığın ortasından bir kara çalı çıkar (Resimli taş baskısında, iki sevgilinin mezarından bir beyaz bir de kırmızı gül fidanı biter).

Nâzım Hikmet, ortak olay örgüsü ortaya konulmaya çalışılan geleneksel *Ferhad ile Şirin* anlatısı ile kendi metni arasındaki üç temel benzer motifi şöyle belirler:

Ferhad'la Şirin'in hikâyesi, asıl metinde benim sana yazdığım gibi değildir. Yalnız, Ferhad'ın nakkaş olması, Şirin'in Mehmene Banu adında bir kadın hükümdarın kardeşi oluşu ve bir de Şirin'e yaptırılan köşke su getirilmesi için Ferhad'ın dağı delmesi vardır. Sonra maceralar uzar gider. Ben şu yukarda söylediğim şeyleri kitaptan aldım. O kadar. (*Ferhad ile Şirin* 128)

Nâzım Hikmet'in sözünü ettiği üç ortak motifi, *Ferhad ile Şirin* mesnevîsinde de yer aldığı görülür. Oyunun, mesnevî türünde yazılan *Ferhad ile Şirin*'le olan ilişkisi daha sonra ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Bu nedenle ilk olarak Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'yle geleneksel *Ferhad ile Şirin* arasındaki ilişki incelenebilir.

Nâzım Hikmet'in, geleneksel *Ferhat ile Şirin* hikâyesinden üç motif aldığını düşüncesine karşılık, oyunuyla geleneksel hikâye arasındaki benzerliklerin arttırılabileceği dile getirilebilir. Ayrıca Nâzım Hikmet'in kaynak metin olan *Ferhad ile Şirin*'in halk hikâyesi versiyonundan yararlanarak dönüştürdüğü öğelerin de aynı bağlam içinde göz önünde bulundurulması gerekir

Oyun, kaynak metinden farklı bir şekilde, Münadi isimli bir tellalın çağrısıyla açılır. Münadi, Mehmene Banu'nun, ölüm döşeğinde olan kız kardeşine yardım edecek kişiye ödül vereceğine ilişkin vaadini iletir. Nedim Gürsel *Doğumunun Yüzüncü Yılında Nâzım Hikmet* adlı kitabında, Münadi'nin okuduğu bu fermanla Nâzım Hikmet'in padişah fermanlarına özgü bir söz dizimini biraya getirdiğini vurgular (114). Kelime seçimindeki bu çaba, alımlayıcının bugünden kopararak tarihsel bir zamana götürülmesini sağlar. Tellalın girişte söylediği “Arzenliler, duyduk duymadık demeyin, Arzenliler” (59) ifadeleri, olayın geçtiği yeri belirlemesine karşılık yer hakkında kaynak metindeki gibi bilgi vermez. Yalnız, olayın geçtiği yerin geleneksel “Ferhad ile Şirin” hikâyelerindeki yerle aynı olduğu gözlemlenir. Perdenin açılması ile saray içindeki yaşam verilir. Mehmene Banu, hasta bir hâlde yatan Şirin, Vezir, Müneccim, Hekimbaşı, Dadı ve Servinaz sarayın içindedir. Kişiler iç konuşmalarla alımlayıcıya sunulur. Nâzım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin*'iyle geleneksel *Ferhad ile Şirin* hikâyeleri arasında kişi adları bağlamında bir benzerlik olmasına karşılık, bu benzer addaki kişilerin karakter özellikleri

farklılaşmıştır. Örneğin kaynak metinde, Şirin'in sadık hizmetkârı olan Servinaz, oyunda Şirin'i yelpaze ile serinletme uğraşına karşılık kolunun ağrıdığından ve susadığından şikayet eder bir konumdadır.

“Gelen” olarak adlandırılan bir kişinin, Şirin'i kurtarma vaadiyle saraya vardığını öğreniriz. Bu kişi, insanların düşüncelerini okuyabilmesinin yanı sıra, Şirin'i ölümden döndürecek kertede olağanüstü güçlere sahiptir. Bu anlamda, sihirle ilişkisi olduğu savlanabilir. Böylelikle kaynak metindeki cadılarla, “Gelen” arasında bir ilişki kurmak olanaklıdır. Bu şekilde Nâzım Hikmet'in oyununun, olağanüstü güçlere ilişkin motiflerle desteklediği söylenebilir. “Gelen”, Mehmene Banu'dan Şirin'in hayatına karşılık güzelliğini feda etmesini ister. Mehmene Banu'nun bu isteğe cevabı ise olumludur. Bu olay kaynak metinde yer almaz.

İkinci sahnede, nakkaş olan Ferhad'ın ve diğer nakkaşların Şirin'e yapılacak köşk için verdikleri uğraş anlatılır. Ferhad, bu sahnede bir nakkaşın oğlu olarak gösterilir. Nâzım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin*'in mesnevî türündeki versiyonunda olduğu gibi, Ferhat'ı Çin fağfurunun oğlu olarak değil de; geleneksel halk hikâyesindeki şekliyle halktan bir kişi olarak çizmesi önemlidir. Böylelikle Nâzım Hikmet, toplumcu gerçekçi düşünceyle uyumlu olarak, idealleştireceği kahramanı emekçi kesimden, bir başka ifade ile halktan seçmiş olur. İkinci bölümün başlamasıyla Ferhad'ın nakkaşlığa olan tutkusu ve nakkaşlıkta ne kadar başarılı olduğu anlatılır. Kaynak metinde de Ferhad'ın iyi bir nakkaş olduğu söylenmesine karşılık, sözü edilen durumun bu yoğunlukta vurgulanmaması, oyun için işlevsel bir öneme sahiptir. Kaynak metinle paralel bir şekilde Mehmene Banu ve Şirin köşkün yapımını görmek için köşke giderler. Fakat bu kez halk hikâyesinden farklı olarak yalnız Şirin değil; Mehmene Banu da Ferhat'a ilk görüşte âşık olmuştur. Böylelikle Ferhad'ın da dahil olacağı bu aşk üçgeni tiyatrunun duygusal çatışmasını

oluşturacaktır. Şirin, tıpkı kaynak metindeki gibi geri döner ve ağaçtan kopardığı elmayı Ferhad'a atar. Geleneksel *Ferhad ile Şirin* hikâyesinde de Şirin'in koynunda getirmiş olduğu "altın elma"yı Ferhad'a atmış olması, bu iki motif arasında paralellik oluşturur. Fakat, kaynak metinde atılan elmanın altın oluşuna karşılık Nâzım Hikmet'in inceleme konusu oyununda elmanın ağaçtan koparılıp atılması, Nâzım Hikmet'in insanî boyutu önelediğinin kanıtı olarak gösterilebilir. Ayrıca Hristiyan mitolojisinde elmanın günaha teşviğin bir simgesi olması, Şirin'in Ferhad'a elma atışıyla ilişkilendirilebilir; çünkü Şirin'in elmayı ağaçtan koparıp Ferhad'a atması, sultan ile kulu arasındaki yasak aşkın başlatıcısı olur. Şirin'le Ferhad arasındaki aşk cinselliği de kapsadığı için elmanın cinsel çağrışımı da göz önünde bulundurulmalıdır. Bu aşk, Ferhad'da da, tıpkı Şirin'deki gibi, görür görmez olur. Geleneksel edebiyattaki gibi ilk görüşte âşık olan sevgililerin birbirlerine karşı hitapları da geleneksel edebiyatla örtüşür.

İkinci perdede, dadı kalfa Şirin'le Ferhad'ın buluşmasına yardım eder. Hatırlanacağı gibi kaynak metinde de dadı arabuluculuk yapar. Fakat bir farkla: Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'inde, dadının yardım etme sebebi, oğlu Şerif Ağa'nın Ferhad'dan nakışlarının güzelliğinin sırrını alma isteğidir. Tartışma konusu metindeki bu farklılık, yine Nâzım Hikmet'in oyunda insanî boyutu öne çıkarmak isteyişi şeklinde açıklanabilir. Metinde, dadı ve Şerif Ağa'yla birlikte anne ve oğul arasındaki ilişkinin ve annenin oğluna zaafının konu edinilmesi sözü edilen savı destekler .

Bu şekilde buluşan iki âşık, kaçmaya karar verirler. Kaçtıktan sonra saray askerlerinin iki âşığı bulması ile Ferhad'ın geleneksel *Ferhat ile Şirin* hikâyesiyle koşut olan bir başka özelliği ortaya çıkar. Bu özellik onun çok iyi savaşabilmesidir. Ferhad'ın savaşmadaki ustalığı vezir tarafından şöyle dile getirilir:

Athılarım kaçakları sarınca, nakkaş karşı koymuş. Bir nakkaştan
umulmazdı efendimiz, fakat Zal Oğlu Rüstem gibi dövüşmüş iblis...
Öyle olduğu halde... Yahut öyle olduğu için... Nihayet Şirin Sultan
attan düşmüş de nakkaşı yakalayabilmişler. (104-5)

Ferhad'ın çok iyi dövüşebilmesi, "Ferhad ile Nâzım" bölümünde inceleneceği gibi,
Ferhad'ın idealistleştirilmesi ile ilgilidir.

Ferhad ile Şirin'in yakalanması, güzelliğini kardeşi için feda eden Mehmene
Banu'nun kendini sorgulamasına, kararıyla ilgili çatışma yaşamasına neden olur.
Kaynak metinde olmayan bu olay oyunda işlevsel bir niteliğe sahiptir. Kardeşinin
yaşamı için hayatını vermeyi bile göze alan Mehmene Banu, âşık olunca kararını
sorgular ve dolaylı olarak, verdiği bu karardan pişman olduğunu belirtir. Şirin'le
konuştuğunda her ne kadar pişman olmadığını söylese de, daha sonra Şirin gibi
olmadığını, yalan söyleyebileceğini belirtmesi önemlidir. Banu, aşkla birlikte
"bambaşka bir insan oldum" (108) der. Şirin de daha önce ablası için canını
verebileceğini söylerken, Ferhad'ın aşkı nedeniyle ablasına karşı gelir ve ablası gibi
güzelliğini feda ederse, Ferhad'ı gördüğü takdirde pişman olacağını söyler. Ferhad
anımsanacağı gibi, nakkaşlığı her şeyin üzerinde tutmasına karşılık, bu bağlılığından
Şirin için vazgeçer. Görüldüğü gibi aşk, her üç tiyatro kişinin de bağlanımlarını
feda etmelerine yol açar. Aşkla birlikte, üç tiyatro kişisi de, kendileri için çok değerli
olduğu belirtilen olmazsa olmazlarını terk ederler. Böylelikle aşk, bütün sözü edilen
sevgilerin üzerinde yer bulmuş olur. Fakat erken bir tespit olarak, bütün
bağlanımlardan üstün olan bireye karşı duyulan aşkın, toplumsal aşk nedeniyle geri
plana itileceği vurgulanabilir.

Ferhad’la Şirin arasındaki aşkın, tasavvufî şiirdeki âşık ve maşuk ilişkisiyle benzer özelliklerinin olması dikkat çekicidir. Örneğin, Şirin, Ferhad’a hasretini niçin nakışla ifade edemediğine yönelik soru sorar ve şu cevabı alır:

Lale nasıl çizilir, bilir misin, Şirin? Tıpkı şiir yazmak, şarkı
betelemek, tıpkı yapı yapmak, demir dövmek, toprağı sürmek gibi...
Yani laleyi nakşetmenin de usulü var, nizamı var, ölçüsü var...
Halbuki sana duyduğum hasretin ölçüsü yok, kalıbı yok, hudut bilmez,
sınır bilmez... (91)

Aynı şekilde, Osmanlı şairleri de aşkı anlatmanın müşkil olduğunu dile getirmişlerdir. Örneğin Sinan Paşa, *Tazarru’nâme* adlı kitabında, aşkın benzersiz oluşunun örnekle anlatılabilmesine imkân tanımadığını belirtir:

‘İşk bir cevher-i bî-misl ü hemtâdur ki, anun vasfı emsâl ile dinilmez
‘İşk bir sırr-ı mahfî-yi na-peydâdur ki, anun tasvîri misâl ile
gösterilmez. (195)

Aşkın anlatılamaz oluşunun başka kişiler tarafından da vurgulandığı söylenmelidir. Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*’nda, Semnûn’dan şu alıntıyı yapar: “Bir şey ancak kendisinden daha ince ve daha nazik bir şeyle ifade edilir. Muhabbetten daha rakik ve ince bir şey bulunmadığına göre, o ne ile ifade edilebilir ki!” (145). Semnûn da, Sinan Paşa gibi, aşkın “emsâlsiz” oluşunun onu anlatabilmeyi imkânsızlaştırdığını söyler¹.

Nâzım Hikmet’in oyunundaki Ferhad ve Şirin’in birbirlerine karşı hissettikleri ile tasavvufî şiirde âşık ile maşuk ilişkisi arasındaki bir diğer benzerlik,

¹ Aşkın alımlanışına ilişkin sözü edilen duyarlılığın izlerini çağdaş şiirde de sürmek olanaklıdır. Örneğin Orhan Veli (1914-1950), aşkın anlatılmaz oluşunu “anlatamıyorum” (“Anlatamıyorum” 55) ifadesiyle dile getirir. Öte yandan çağdaş Arap şairlerinden olan Nizar Kabbani (1923-1998), “Sana duyduğum aşk / Sözcüklerden güçlü olduğu için / Susmaya karar verdim / Vesselâm” (*Aşkın Kitabı* 62) diyerek aynı duyarlılığa eklemlenir.

âşığı kendinden vazgeçerek sevgiliyle özdeşleşmesi noktasındadır. Bu durum örneğin Eşrefoğlu'nun *Müzekki'n-Nüfûs* adlı kitabında şöyle belirtilir:

Bir kişi mahbûbunun adını çok zikretse ol mahbûbunun ışıke,
muhabbetile kendi ismini ve masivâsını unudur. Ol vakit ona dahî
sorsalar: “Adın nedir?” Ol dahi Mansûr gibi, mahbûbunun adını
salıverür. Kişiyi ışk galib olacak kendü ismini ve gayrının ismini
gönülden yuy. Hemen zikrettiği mahbûbun adını kor. Nitekim Mecnun
İbni Kays'e vaki oldu, sordular: “Adın nedir?” dediler.

– Adım Leylâ'dır, dedi. (*Eşrefoğlu Dîvanı* 54-5)

Alıntılanan parçada, Mecnun'un yaşadığı duygusal yoğunluğun ve kendini sevgilinin kimliğinde eritme, yok etme arzusunun oyunda Şirin'le ifade bulduğu görülür:

ŞİRİN: Ben de düşünmedik diyorum. Artık ben düşünmüyorum,
Ferhad'la ben, biz düşünüyoruz, yahut düşünmüyoruz. Artık ben nefes
almıyorum, Ferhad'la ben, biz nefes alıyoruz, artık ben...

MEHMENE BANU: (*Şirin'in sözünü keser.*) Bambaşka bir insan
olmuşsun... Bambaşka bir Şirin. Sen bu kadar değişesin, sen...

ŞİRİN: (*Mehmene Banu'nun sözünü keser.*) Ben yokum artık, abla...

MEHMENE BANU: Hatta siz de yoksunuz...

ŞİRİN: Evet, yalnız o var... (107)

Gösterilmeye çalışılan tasavvufî şiirle Nâzım Hikmet'in oyunu arasında var olan benzerlikler, *Ferhad ile Şirin* oyunundaki aşkın da son kertede ilahî bir sevgiye, bir başka deyişle Tanrı sevgisine ulaşacağını düşündürür. Halbuki oyunda, aşk bambaşka bir niteliğe bürünecektir. Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'inde, kaynak metinde olduğu gibi, Ferhad, Şirin'e kavuşmak için Mehmene Banu'nun Demirdağ'dan kanal açma şartını kabul eder. Halk hikâyelerinde ismi söylenmeyen

dağın *Ferhad ile Şirin* mesnevîlerindeki adı “Bî-Sütun”dur. Nâzım Hikmet “Demirdağ” söyleyişiyle dağın adını Türkçeleştirmiş olur. Fakat Nâzım Hikmet’in *Ferhad ile Şirin*’iyle geleneksel *Ferhat ile Şirin* hikâyesi arasında, dağın delinme meselesi konusunda temelli bir fark vardır: *Ferhad ile Şirin* halk hikâyelerinde, Ferhad iki kez dağı deler. Bunlardan ilkinin nedeni, Şirin’in köşke bir havuz yaptırma isteğidir. İkinci neden Hürmüz’ün Ferhad’ı olanaksız bir işe koşma arzusudur. Oysa Nâzım Hikmet’in oyununda her ne kadar ilk olarak Mehmene Banu, Ferhad’a yapılması zor bir işi yapması konusunda şart koşmuş olsa da, Ferhad’ın bilincindeki değişimle, dağ şehir halkını suya kavuşturmuş olmak için delinecektir. Bu şekilde *Ferhad ile Şirin*’in halk hikâyelerinde ve mesnevîlerdeki versiyonundan farklı olarak dağın delinmesi, Ferhad için bir araç olmanın ötesinde amaca dönüşür. Bu bağlamda Alî-Şîr Nevâyî’nin *Ferhâd ü Şîrîn* mesnevîsiyle Nâzım Hikmet’in *Ferhad ile Şirin*’i arasında bir paralellik söz konusudur. Nevâyî’nin mesnevîsinde dağın delinmesi ile “şehir halkının bütün bağ ve bostan[ları sulanacaktır]” (Alpay-Tekin 43). Fakat bu benzerliğe karşılık, Nâzım Hikmet’in piyesinde “su”, Nevâyî’nin mesnevîsinden farklı olarak saray çevresiyle halkın arasındaki sınıf farkını belirleyen bir simge niteliğindedir. Çeşme suyunun kirli olması şehir halkı arasında salgın hastalığın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. “Çeşmelerden su değil, irin akıyor” ifadesi oyun boyunca dört kez yinelenir. Saray çevresi ise Demirdağ suyuna sahiptir. Behzad Usta, oğlunu uyandırmak için temiz suya sahip olan sultanın dadısının oğlu Şerif Ağa’dan su ister: “Senin testinden bir çanak su alacaktım. Seninkisi saray suyudur, Demirdağ pınarı suyu. Bizim testininki malum...” (77). Ayrıca “Gelen” saraya ulaştıktan sonra Mehmene Banu’dan su ister ve su geldikten sonra dadı ile aralarında şu konuşma geçer:

GELEN: Suyunuz şeker gibi.

DADI: Demirdağ'ın ardındaki pınardan getirtiriz, saray için.

GELEN: Biliyorum. Arzen şehrinde içilecek su yok. Çeşmeleri su değil, irin akıtıyor. (67)

Böylelikle Ferhad, Şirin'e kavuşmaya çalışırken, aynı zamanda simgesel bir değeri olan suyu halka ulaştırmaya da çalışır. Bilindiği gibi mesnevîlerde âşık, olgunlaşma sürecinin sonucunda dünyevî aşkın ifadesi olan “meczâ” aşktan, Tanrı sevgisi anlamına gelen “hakikî” aşka ulaşmış olur. Bu şekilde sevgili, âşığın bu yolculuğunda hakikî aşka varması için bir araç niteliğindedir (Tezcan 167). Nevâyî'nin *Ferhad ü Şîrîn* mesnevîsinde de, âşık dünyaya ait sevgiliden sonra hakikî sevgili olan Allah'a kavuşur:

Vücûdın örtep ol sûz u güdâzı

Hakîkatka bedel boldı mecâzı

Tutup sâkî-yi vahdet câm- tevfik

Nasîbi eyledi Hak râh-ı tahkîk

Bakâ şehride sultânlıkka yitti

Hakîkat mülkide hânlıkka yitti. (485)

Alıntılanan paragraftaki “vahdet”, “bekâ” ve “hakîkat” gibi sözcükler, Ferhad'ın meczâ aşktan “vahdet”e erişerek hakikî aşka ulaştığını somutlar. Nâzım Hikmet, *Ferhad ü Şîrîn* mesnevîsindeki bu motifi şöyle dönüştürür: Ferhad'ın Şirin'e duyduğu aşk, bireysel sevgiyi aşarak toplumsal bir boyut kazanır. Bir başka deyişle Ferhad'ın Şirin'e duyduğu aşk, topluma duyduğu aşkla bütünleşmiştir:

FERHAD: Hayır... (*Şirin'e sarılır.*) Seni unutmak imkânsız...

Yaşıyorum, seni nasıl unutabilirim. Seni unutsaydım çoktan giderdim buradan. Seni unutmak dünyayı sevmeyi, insanları sevmeyi, çeşmelerden akacak suyu sevmeyi unutmaktır. Halbuki bütün bunları her gün biraz daha çok seviyorum, yani seni, Şirin'i, her gün biraz daha çok, her gün biraz daha kendimden geçerek...

ŞİRİN: Anlamıyorum, hiçbir şey anlamıyorum, Ferhad... Hayır, hayır, anlıyorum, şeref meselesi, haysiyet, insan haysiyeti meselesi, vazife meselesi başlanmış işi bitirmek meselesi, şehirde susuzluktan ölülerine ağlayan insanlar meselesi... Peki ama, bir de bizim, ikimizin meselesi var..

FERHAD: İkimizin meselesi, bütün bu saydıklarımın dışında, ötesinde değil ki bir tanem. (128-9)

Böylelikle Ferhad'ın Şirin'e olan aşkı bireysellikten çıkarak üst bir düzlemde erir. Bu anlamda Ferhad'ın Şirin'e karşı olan aşkı topluma hem içkindir; hem de aşkın.

“Aşkın” özelliğe sahip olmasının nedeni, tekil niteliğini kaybederek daha yüksek bir düzlemde bir aşkı imliyor olmasındandır. Fakat toplum aşkı, Şirin'e duyulan sevgiyi de kapsadığı için aynı zamanda içkin bir niteliktedir. Bu bağlamda Allah sevgisinin her şeyi kapsama özelliği gibi, toplum sevgisinin de bütün dünyayı kapsadığı söylenebilir. Sonuç, tasavvufî literatürdeki ifadesiyle söylersek “vahdet”tir. Bir başka deyişle insanî aşkın toplumsal aşk içinde erimesi ve onunla bütünleşmesidir. Bu özelliği Nâzım Hikmet şöyle dile getirir: “Mesele bir tek insana karşı duyulan aşkla, insanlığa, insanlığın hayrına karşı duyulan aşkın mücadelesi değil, bir vahdet teşkil etmeleri” (*Nâzım ile Piraye* 260). Âşığa, aşk yolunda düşen görev ise bu anlamda, kendilik bilincini yok etmektir. Örneğin “Gelen”, Mehmene Banu'nun Şirin'i kurtarmak için intihar etmek istemesi karşısında, “Yalnız kendin için... Kendini

değil, beni öldürmeyi aklına getirmeyecek kadar kendin için seviyorsun...” (72) der. “Gelen”in eleştirdiği durum, “Ferhad ile Şirin”in gerek halk hikâyelerinde gerekse mesnevîlerde karşılaşılan bir motifine denk düşer. Sözü edilen motif, Ferhad’ın Şirin’in ölümünü haber aldığı anda intihar etmesidir. Bu motif Ferhad’ın sadece Şirin için yaşadığını da göstermiş olur. Buna karşılık Nâzım Hikmet’in tiyatrosunda Ferhad için Şirin önemli olduğu kadar toplum da önemlidir. Nâzım Hikmet’in olumladığı sevgi biçimi ise Ferhad’ın ağzından şöyle somutlanır: “Halbuki bütün bunları her gün biraz daha çok seviyorum, yani seni, Şirin’i her gün biraz daha çok, her gün biraz daha kendimden geçerek...” (129). Kendilik bilincinin yok edilmesi bağlamında dile getirilen görüşlerle tasavvufî düşünce arasında paralellik kurulabilir. Yalnız, tasavvufta kendilik bilinci Allah’la bütünleşmek için terk edilirdi. Buna karşılık Nâzım Hikmet, halkla bütünleşmek için kendilik bilincinin yok edilmesini ister. Aynı şekilde, oyunda tasavvufî düşünceyle ilişkilendirilebilecek bir başka öge ise, âşığın çeşitli zorluklarla sınanması ve ancak bu şekilde sevdiği kişiye ulaşabilmesidir. Nâzım Hikmet’in *Ferhad ile Şirin*’inde, Ferhad benzer şekilde Şirin’e ulaşmasının kolay olmaması gerektiğini söyler (90). Fakat Nâzım Hikmet bu düşünceyle tasavvufî görüş arasında koşutluk kurulmasına engel olmak için Ferhat’a şunları söyler: “Eziyet çekmek değil. Eziyet çekmek istenir mi? Ben çilekeş derviş miyim? Sana layık olmak, seni alnımın teriyle hak etmek...” (125). Tasavvufî inançta sufî-âşık, sevgiliden gelen cefayı, kendisini duyular âlemi (âlemü’l-hiss) olan bu dünyadan uzaklaştırdığı ve gerçek dünyaya (âlemü’t-temsîl) yakınlaştırdığı için bir lütuf olarak görürdü. Halbuki Nâzım Hikmet, âşığı olgunlaştırmaya götüren süreci, ulaşılabilecek olanı hak etmek için gerekli görür. Çocuklu Kadın’ın söylediği bu bağlamda önem kazanır: “Hiçbir şey eziyet çekmeden olmuyor...” (112).

Geleneksel tasavvuf düşüncesinde, âşık, aşkla birlikte bu dünyaya ilişkin her şeyden sıyrılır. Aynı durum halk hikâyeleri için de geçerlidir. Örneğin Servinaz, Şirin'in emriyle Ferhad'a yemek getirmesine karşılık, Ferhad Şirin'in aşkıyla dünya "taamı" yemediğinden söz eder. Oysa Nâzım Hikmet'in Ferhad'ı, âşık olduğu için bu dünyaya daha çok bağlanır. Bu nedenle Ferhad, Şirin'e, "Sana ulaşmış olmak dünyaya ulaşmaktır. Senin yüzünü görmek, sesini duymak, dokunabilmek sana, dünyanın yüzünü görmek, sesini duymak, dünyaya ellerimle dokunabilmektir benim için..." (90-1) der. Bir başka düzlemdeki farklılık, gerek halk hikâyelerinde, gerekse mesnevîlerde, iki aşk kahramanının da ölmesi; buna karşılık Nâzım Hikmet'in oyununda kahramanların yaşayarak dünyada kavuşma olanaklarının sürmesi ile ortaya çıkar. Nâzım Hikmet'in bu şekilde metnini geleceğe ilişkin bir umutla bitirmesi, ideolojisi açısından önem taşır. Osmanlı şiirindeki âşığın halktan kopuk elitist bir niteliğe sahip olduğu düşünüldüğünde de (Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* 89-95), Nâzım Hikmet'in aşk anlayışının geleneksel edebiyatla temelden farklı olduğu söylenebilir. Çünkü Nâzım Hikmet'in Ferhad'ı çöllere kaçıp yalnız kalmaması ya da sadece sevgilisi uğruna dağı kazmamasının yanı sıra halk için çalışır.

Gösterilmeye çalışıldığı gibi, Nâzım Hikmet, Osmanlı şiirindeki tasavvufî düşünceyi karşısına alarak Allah aşkının yerine toplum aşkını ikame etmiştir. Aslında, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde de, bu tavrın örnekleri görülebilir. Nâzım Hikmet, sözü edilen şiirlerinde Tanrı'ya ait olduğu düşünülen özellikleri topluma atfeder ve böylelikle özel değerler yüklenen Tanrı'nın yerine toplumu konumlandırmaya çalışır. Örneğin, Nâzım Hikmet, *Kuvâyi Milliye* adlı kitabında, onlar zamiriyle gönderimde bulunduğu toplumun "kahreden" ve "yaratan" olduğunu söyler (11). "Kahreden" ve "yaratan"la, Allah'ın güzel isimlerinden (Esmâ'ü'l-

Hüsna) ikisi imlenir. “Esmâ’ü’l-Hüsna”da kahredenın karşılığı “kahrhâr”, yaratanın karşılığı ise “hâlik”tir. Nâzım Hikmet, aynı tutumu “Kıyamet Sureleri” adlı şiirinin birinci bölümü olan “Alâmetler Suresi”nde de devam ettirir. Nâzım Hikmet, “Alâmetler Suresi”nde, kutsal kitaptaki kıyamet alametlerinden yararlanarak “Zincirinden başka kaybedecek şeyi olmayan dev” (159) biçiminde ifade ettiği toplumun yapacağı devrimin alâmetlerini anlatır. *Kur’an*’ın Nebe Suresi’nde kıyamet günü, Tanrı’ya inanmayanların Tanrı’nın azabından korkarak “Ah n’olaydı ben bir turab (toprak) olaydım!” diyeceklerinin belirtilmesiyle koşut olarak (78.sure 39-40.ayet), Nâzım Hikmet söz konusu şiirinde “türab olmak ne müşküldür” (toprak olmak ne güçtür) sözünü kullanır. Bu şekilde, toplumun azabını Tanrı’nın azabıyla eşdeğer bir konuma yükseltmiştir. Bütün bu göstergeler, Nâzım Hikmet’in, toplumu, İslâmî değerler sisteminde özel bir konumu olan Tanrı’ya ait niteliklerle konumlandığı yönündedir. Bu meseleye meşrulaştırma bahsinde yeniden dönülecektir.

Yalnız belirtilmesi gereken bir başka nokta, Nâzım Hikmet’te sorunsallaştırılan bireysel aşkın toplumsal aşka doğru genişlemesinin, Laurent Mignon’un “The Beloved Unveiled: Continuity and Change in Modern Turkish Love Poetry” (Sevgiliyi Anlamak: Modern Türk Şiirinde Süreklilik ve Değişim) adlı doktora tezinde belirttiği gibi, Nâzım Hikmet’le ortak bir siyasal duyarlılığı paylaştığı, ama aynı şiirsel duyarlılığa sahip olmayan pek çok şair tarafından da kullanılmış bir tema olduğudur (91). Mignon bu bağlamda Louis Aragon’un aşk ile vatan sevgisi temalarını birleştirdiği şiirlerini hatırlatır (91). Aragon’un, “mutlu aşk yoktur” sözüyle aşkın, toplumun durumuyla doğrudan ilişkili olduğunu ima ettiğine yönelik açıklaması, Mignon’un düşüncelerini somutlar niteliktedir: “Mutlu aşk yoktur diyorsam, belli ki en yüksek bir aşk düşüncesinden kalkıyorum, insanlık dışı şeylerin

var olduğu ortamda mutlu bir aşkın bulunamayacağından söz ediyorum” (Sadoul 80). Aragon’la birlikte, sevgilisine duyduğu tutkuyu memleketine ve insanlığa duyduğu aşkla birleştiren bir başka şair Pablo Neruda’dır. (Mignon 91-2). Bireysel aşkı evrensel aşka doğru genişleten şairlere son olarak Paul Eluard’ı da eklemleyebiliriz (92). Her ne kadar bu şairlerin toplumsal aşkı dile getirmelerinin tarihsel koşullarla ve yaşam öyküsü ile ilişkilendirilebilecek nedenleri bulunulabilse de, bu durumu son kertede sosyalist edebiyattaki insancıl bir yönelim olarak anlamlandırmak olanaklıdır. O hâlde, Nâzım Hikmet’in, bireysel aşkı toplumsal aşka doğru genişletmek bakımından diğer sosyalist şairlerden çok farklı bir tutum içerisinde olmadığını söylenebilmesine karşılık, toplumsal aşkı tasavvufî düşünce sistemindeki Tanrı aşkının yerine konumlandırmak bakımından özgün bir uygulamada bulunduğu savlanabilir.

Nâzım Hikmet’in kaynak metinle ilişkisinde vurgulanması gereken bir başka nokta daha vardır: Nâzım Hikmet’in tasavvufî düşünceyle hesaplaşması gibi, Osmanlı şiirinde toplumsal iktidar olan padişahın konumunu da karşısına aldığı ve böylelikle iki düzlemde bir dönüştürüme gittiği dile getirilebilir. Bu noktada öne sürülen savın somutlanmasına geçebiliriz.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabında, Osmanlı şiirinin “içtimaî nizamla” yakın bir ilişki içinde olduğunu söyler (5). Bu yakınlık, Osmanlı şiirinin dinî ve tasavvufî bir nitelik taşımasının yanı sıra, saray istiaresi merkezinde kümelenen ve sevgili olarak padişahı konumlandıran bir yaşamı içermesinden kaynaklanır:

Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabîî vergi gibi sevmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lutfeder.

Hattâ hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi isterse, bu lutfu

ve ihsanı esirger. Hattâ cevır eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mabeyinci, gözde veya gözde olmağa namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır.

Âşık tıpkı saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele halindedir. (6)

Walter G. Andrews da, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı kitabında, sevgilinin Osmanlı şiirinde üç düzlemde okunabileceğini savlayarak Tanpınar'ın düşüncelerini daha sistematik bir hâle getirir. Bu düzeyler “tasavvufun ve dinin sesi”, “iktidar ve otoritenin sesi” ve son olarak “duygunun sesi”dir. Andrews, söz konusu düzlemlerde, Osmanlı şiirindeki sevgilinin aynı zamanda tasavvufî düşüncede Allah'ı; iktidar ve otoritenin sesinde ise padişahı imlediğini ortaya koymaya çalışır. Bu bölümde bizim için işlevsel olan padişah ve sevgili arasındaki ilişkiyi açıklamak, otoritenin padişahın şahsında toplanmış olmasını göz önünde bulundurmak ile olanaklıdır. Otorite kavramı ise, despotluk kavramını akla getirir. Despotluğun gönderimde bulunduğu anlamı Andrews, Guattari ve Deleuze'den yararlanarak şöyle belirler:

Despotluk her şeyden önce, babanın-adı (despotun-adı) işlevini Simgesel Düzen'in merkezi, bütün anlam ve değerlerin ona göre yaratıldığı aşkın bir gösteren olarak ortaya koyar. Böylece despot (ya da göstergesel sistemde, despot-işlevi), evrensel olarak haset duyulan/sevilen, tüm artık değer –hem maddi üretimin artık değerinin hem de libidinal üretimin artık değerinin- aktığı düğüm noktası, dışsallığın ve tüm ötekilerin yoksunluğunun üretildiği koşul halini alır. (“Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı” 113)

Richard Sennett'in *Otorite* adlı kitabında öne sürdüğü otorite tanımı da despotluk kavramını hatırlatır: “[Otorite] iktidar koşullarını yorumlama, bir güç imgesi

tanımlamak suretiyle denetim ve nüfuz koşullarına bir anlam verme çabası[dır]" (25). Osmanlı devletinde ise, bütün ürünlerin dağılımını denetleyen, bütün zenginliğin, adaletin, barışın ve güvenliğin kaynağı olan hükümdar ("Yabancılaşmış 'Ben'in Şarkısı" 121) despotluğun temsilcisi olarak düşünülebilir. Andrews, "16. yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı devleti sultan/despotun şahsı etrafında bir iktidar odağı biçimlendirmişti" (114) diyerek Osmanlı'nın despotik yapıya sahip olduğunu kesin bir yargıyla dile getirir. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*'nda despotik yapıda oluşan devlete-hükümdara tebaa olma ilişkisininse, açıkça bir aşk veya sevgi ilişkisi biçiminde olduğunu düşünür (116). Bu toplumsal yapı şiirde, sevgili ve âşık ilişkisi ile temsil edilir. Osmanlı şiirinde âşığa ve sevgiliye atfedilen nitelikler aynı zamanda sultan ile tebaası arasındaki ilişkiye de gönderimde bulunur. Andrews, sözü edilen koşutlukları, standart bazı aşk mazmunları ile ortaya koymaya çalışır (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 117-8). Ona göre bu mazmunlar, "bireyin padişah karşısındaki psikolojik ve davranışsal rolünün oluşmasına katkıda bulunur" (120).

Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'ini değerlendirmede, Osmanlı şiirindeki sevgili-âşık ilişkisinin niteliğinden çok, padişahın toplumsal iktidarın merkezinde yer alması işlevsel bir niteliktedir. Çünkü Nâzım Hikmet, sevgiliyle imlenen hükümdarı dönüştürerek, yerine toplumsal otorite ve iktidarın göstereni olarak toplumu yerleştirir. Toplum, tıpkı Osmanlı şiirindeki hükümdarın konumunda olduğu gibi sevgi nesnesidir. Toplum, aynı zamanda, hükümdar için söylediğimiz "bütün anlam ve değerlerin ona göre yaratıldığı aşkın bir gösteren" olma özelliğine sahiptir. Böylelikle, Nâzım Hikmet, anlamlı bir şekilde iktidarı sultandan alarak halka vermiştir. Nasıl ki Osmanlı şiirinde aşkla bağlı olunan kişi, sevgi nesnesi hükümdarsa, Nâzım Hikmet bu durumu dönüştürerek sevgi nesnesini toplum olarak belirler. Aşkla bağlı olunan değiştiği gibi, hizmet edilecek kurum da değişmiştir. Bir

başka deyişle, kişisel kaygılardan da önemli tutulan padişaha karşı hizmet, yerini yine kişisel kaygılardan üstün tutulan topluma karşı hizmete bırakmıştır. Bu noktada, Ferhad'ın "kendimden geçerek" Şirin'i ve dünyayı seviyorum dediği hatırlanabilir (129). Bu konuda bir başka örnek, Ferhad'ın Şirin'e toplumun meseleleriyle onun aşkı arasında fark görmediğini açıklamasıdır (129). Sözü edilen durum halk hikâyelerinde Ferhad'ın sevgilisinin sarayında bekçi olmak istemesi ile de karışıklık oluşturur. Bundan böyle Ferhad halk için ve halkın yanında Demirdağ'ı kazmaya çalışır. Düşündüğü şeyse, "Şehir halkı artık bir daha o akşamki gibi... O akşamki gibi ölülerine, susuzluktan sinekler gibi düşen ölülerine ağlamayacak..." (128) olur.

Sultan olan Mehmene Banu'nun halktan biri olan Ferhad'a âşık olması, sevgili=sultan ve âşık=halk özdeşliğini de bozar. Böylelikle bu ikili yapılar şu şekilde yeniden düzenlenir: âşık=sultan ve halk=sevgili. Ayrıca, Andrews'un *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*'nda sultan=sevgili için belirlediği, "bir nesne olarak, bir anlamda bir duygusal ilişkinin hareketsiz başlatıcısıdır; aşk uyandırır, aşkın yöneldiği hedef işlevi görür, ama duygusal duruma katılması gerekmez" (117) savı, oyunda tersine dönmüştür. Sultan Mehmene Banu, Ferhad'a ulaşmaya çalışır; fakat Ferhad bu aşk ilişkisinde hareketsiz ve ilgisiz olan taraftır. Bunun yanı sıra, Mehmene Banu Osmanlı şiirindeki "sultan" figüründe olduğu gibi hareketsiz ve donuk bir duygu potansiyeline sahip değildir. Aksine kız kardeşi ile sevdiği insan arasında kalan, bir trajedin içinde yer alan, belki de oyunda iç dünyası en iyi verilen kişidir. Aşağıdaki alıntı, bu durumu kanıtlar biçimdedir:

Bileklerim beyaz güvercin yavruları gibi hâlâ... Onları tutabilir, esmer, iri ellerinle onları okşayabilir, kırabilirdin, Ferhad... Ferhad... Yarabbi, nasıl seviyorum... Yalnız bileklerimden tutması, yalnız başını memelerimin üstüne bastırması için değil... İsteyen, konuşan, deliren

yalnız etim değil... Yüreğim, kafam, hasretim... [....] Nasıl çaresizim...

Yüreğim cılk yara gibi... Nasıl dayanabilirim bu kadar acıya... Nasıl

kıskanıyorum... Gebereceğim. Beni azgın dişi bir köpek gibi öldürün...

(99)

Gösterilmeye çalışıldığı gibi Nâzım Hikmet, geleneksel Ferhad ile Şirin mesnevîlerinden iki düzlemde dönüştürüm gerçekleştirmiştir. Düzlemlerden ilki, dinsel içeriğin yeniden yorumlanmasıdır. Geleneksel edebiyatta aşkla birlikte olgunlaşan âşık, duyular âlemi (âlemü'l-his) olan bu dünyanın arazlarından kurularak gerçek âlem (âlemü't-temîl) olan öteki dünyaya ulaşır. Bu süreç aynı zamanda âşığının mecazî aşktan hakikî aşka geçişine de içerir. Bir başka deyişle bu durum, insanî sevgiden, gerçek sevgili olan Allah sevgisine geçişi imler. Nâzım Hikmet'in konu edinilen oyununda ise, sevgiliye duyulan aşk, âşığının bu dünyaya daha çok bağlanmasına neden olur. Ayrıca aşkın olgunlaştırması ile varılan nokta, Allah aşkı değildir; onun yerini yine mistik bir niteliğe sahip olan toplum aşkı alır. İkinci düzlem ise, sevgili olarak konumlandırılan, iktidar ve toplumsal otorite sahibi olan padişahın yerine toplumun ikame edilmesi ile gerçekleşir. Toplum da, tıpkı sultan figürü gibi, kişisel kaygılardan uzaklaşarak kendisine aşkla bağlanılmasını ve hizmet edilmesini bekler.

Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* tiyatrosunun, kaynak metinlerle kurulmaya çalışılan ilişkisi, ancak, iki temel figür olan Ferhad ve Şirin'in geleneksel anlatılardan oyuna geçerken ne kertede değişip değişmediği saptanarak ortaya konulabilir. Bu amaçla, metindeki önem derecelerine göre, ilk olarak Ferhad figüründeki süreklilik ve değişim ele alınacaktır. Daha sonra ise Şirin karakteri aynı yöntemle incelenmeye çalışılacaktır.

1. Ferhad ile Nâzım Hikmet

Nâzım Hikmet, 1929 yılı gibi erken bir tarihte, *Resimli Ay*'da, yazarın/şairin toplum içindeki misyonunu şöyle belirler: “Yazar, ilerici toplumsal olayların en ön saflarında bulunmak zorundadır” (Babayev 27). Nâzım Hikmet'in alıntılanan ifadelerini, yazar/şairlik hayatında sık sık yinelediğini söylemek olanaklıdır. Örneğin Memet Fuat'a yazdığı tarihsiz bir mektupta, toplumun ön safında bulunması gereken yazar/şairin, toplumun değişmesinde önemli bir etken olduğunu vurgular:

Şairle çevresi arasındaki münasebet pasif bir münasebet değildir. Yani şair sadece tespit etmekle kalmaz, onun tespit ettiği şey sosyal çevresine tesir eder, onun değişmesinde derece derece amil olur.

(*Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar* 62)

Vera Tulyakova Hikmet'le 1955 yılında yaptığı bir konuşmada Nâzım Hikmet, yazarı “yaşamın öğretmeni”, “insanların önüne en büyük soruları”, yani “insan nasıl yaşamalıdır” sorusunu koyan kişi olarak vasıflandırır. Aynı şekilde, 29 Haziran 1951'de yazdığı “Barış Uğrındaki Mücadelede Şairin Rolü” adlı yazısında da, bütün söylenenlere koşut olarak, şairin sorumluluk bilinci içinde bir ruh mühendisi olmasının gerekliliğini belirtir:

Şair, ruhun mühendisidir. Onun sesi, milyonlarca insana, onların ruhuna, kalplerine hitap etmektedir. Kelimelerin bu muazzam gücü, her şairi gururlandırmalı, onu sorumluluk bilincine kavuşturmalıdır [...]. Günümüzün gerçek şiiri, barış mücadelesinden esinleniyor. Pablo Neruda, Aragon gibi başka büyük şairler, aynı zamanda bütün moral güçleriyle, barış mücadelesine faal surette katılıyorlar. (56-7)

Öncelikle şunun vurgulanması gerekir: Buraya kadar, Nâzım Hikmet'in yazar/şairin toplumsal sorumluluğu ile ilgili ifadelerinin alıntılanması, onun sanatı toplumsal yarardan ibaret gören bir yazar/şair olduğunu göstermeye hizmet etmiyor. Aksine Nâzım Hikmet, yeni biçimler kullanarak ya da bireysel trajedileri dile getirerek Ortodoks Marksist görüşteki insanlarla (Örneğin Dr. Hikmet Kıvılcımlı¹) görüş ayrılığına düşmüştür. Öte yandan, Nâzım Hikmet'in yazar/şairin toplumdaki yeri hakkında söyledikleri ile bazı sosyalist kuramcı veya şairlerin söylediklerinin paralel bir nitelik taşıdığı öne sürülebilir.

Yanılsama ve Gerçeklik adlı kitabındaki düşünceleri birçok Marksist tarafından (Örneğin G. Thomson) benimsenen Caudwell, şairi toplumu belli bir amaç'a yönelten gelişmiş bir topluma özgü bir *bilici* (büyücü) olarak konumlandırır (*Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* 180). Caudwell'in bilici kavramıyla açıklamaya çalıştığı anlamı genişleten C. M. Bowra, "Yalvaçlar ve Biliciler" adlı yazısında, Mayakovski'nin yeni bir ütöpik dünya ön gören düşüncesini yalvaçça bir tavır olarak nitelendirir (34-5). Mayakovski ile benzerliği gündeme getirilen Nâzım Hikmet'in tavrının da yalvaçça olduğunu söylemek olanaklıdır. Bu tavrının en somut örneklerinden biri "O ve Aksakallılar" adlı şiiridir:

Ben bilip bildiririm ki:

Rab ve kitap

Ve saçı rüzgârda uçan 'kahraman' değil,

(karanlık orman, tuzlanmış deri,

budaklı lobut ve taş baltadan beri)

Onlar'dır büyük macerayı yapan. (315)

¹ Bu noktada, Nâzım Hikmet'in Kıvılcım'la düştüğü görüş ayrılığının sınıfsal bir boyutunun da olduğu gözönünde bulundurulmalıdır.

Alıntılanan mısralarda anlatıcı tıpkı bir yalvaç gibi, insanlara doğru yolu bildirir. Böylelikle Nâzım Hikmet'in duruşu şöyle somutlanabilir: Nâzım Hikmet, sanatın işlevselliğine inanarak onun dönüştürücü bir gücü olduğuna inanır ve sanatla yaşanan dünyanın dışına çıkmanın nasıl olanaklı olduğu bilgisini ortaya koyar. Bu noktada sanatçının okurun bilincini nasıl dönüştürmeye çalıştığı sorulabilir.

Okurların toplumsal eylem açısından ortak tavır almasını sağlayan belirleyici etkenlerden biri, metinlerde öne sürülen kahramandır. Bu kişiyi, Halina Stephan, “The Myth of the Revolutionary Poet: Majakovskij in Three Modern Plays” (Devrimci Şair Miti: Modern Üç Oyunda Mayakovski) adlı makalesinde “ lirik kahraman” olarak adlandırır. Ayrıca bu kişi bazı kaynaklarda olumlu kahraman şeklinde de karşımıza çıkar (*Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* 188). Lirik kahramanın izini romantik edebiyattan itibaren sürmek olanaklıdır. Ahmet Oktay, G. N. Pospelov'un, “devrimci romantizmin”, romantizmin toplum dışına sürülmüş bireyinin yerine, “kendiliğindenlik içinde davranan yığıni örgütleyen ve onları bir savaşım birliği içinde *kaynaştıran* birey”i koymuş olduğuna ilişkin düşüncesini aktarır (187). Lirik kahraman, etkin bir niteliğe sahiptir ve toplumu belirlenmiş erek doğrultusunda yönlendirmeye çalışır. Pospelov, *Edebiyat Bilimi II* adlı kitabında, olumlu (lirik) kahramanı şöyle açıklar:

Toplumcu Gerçekçi sanatın olumlu kahramanı, daha iyi bir yaşama yönelik çabalarında, yalnızca buna uygun kendi istek ve tasarımlarına değil, fakat yaşamın temelden dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğuna ve olanaklılığına dayanır. (313)

Bu şekilde, şimdiye kadar lirik kahramana ilişkin söylenenlerle daha önce belirtilen sanatçının toplumu örgütleyen özelliği arasında yakınlık kurmak

mümkündür. Fakat bu noktada bizim için daha önemli olan lirik kahramanın kimliğidir. Bir başka deyişle kim olduğudur.

Ahmet Oktay, lirik kahramanın Stakhanov ve J. Fuçik gibi gerçekten yaşamış insanlar olabileceğini vurgular (190). Halina Stephan ise, Mayakovski'nin Hlebnikov'u deneyci şiir türünün yerleşmesinde lirik kahraman olarak konumlandığından söz eder. Bu bağlamda, lirik kahramanın hayalî bir niteliğe sahip olduğu gibi tarihî bir özellikte de görülebildiği öne sürülebilir. Bu çerçevede, Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'indeki Ferhad'ın lirik kahraman olup olmadığı sorgulanacaktır.

Erken bir sav olarak Ferhad'ın, Nâzım Hikmet'in bilincinin açığa çıkmasını, somutlanmasını sağladığı söylenmelidir. Ferhad, idealize edilmiş bir kişilik yapısında karşımıza çıkar. Herkesten iyi nakış yapar, herkesi şaşırtacak şekilde kavga eder ve kimsenin kaldıramayacağı bir güzle, yine kimsenin yapamayacağı bir işi bitirmeye çalışır. Sözü edilen özelliklerine, Mehmene Banu ve Şirin'i ilk görüşte kendisine âşık edecek şekilde yakışıklı oluşunu da ekleyebiliriz. Gündelik dille en olağan hâlleri verilen (bu konuşmaları gülünçleştirilen) diğer kişilerin aksine, Ferhad alabildiğine şiirsel bir dille düşünce ve duygularını dile getirir. Olağan duygu ve düşünceleri gülünçleştirilerek aktarılan belli başlı kişiler şunlardır: Mehmene Banu, Vezir, Hekimbaşı, Müneccim, Dadı Kalfa, Servinaz, Behzad, Şerif vb. Örneğin Servinaz, Dadı Kalfa'nın sallanması sonucunda şunları düşünür: "Servinaz: (*Düşünür.*) Şu Dadı Kalfa'nın iki yana sallanması da bir sinirime dokunuyor. Yelpazeyi kafasına indirsem" (61). Geleneksel edebiyattaki *Ferhad ile Şirin*'de, Ferhad, Nâzım Hikmet'in Ferhad'ı gibi çok iyi bir nakkaş ve aynı zamanda çok iyi bir savaşçıdır. Nâzım Hikmet'in ortaya koyduğu Ferhad'la koşut olarak geleneksel edebiyattaki Ferhad da dağı delmeye çalışır. Bir farkla: Geleneksel edebiyatta Ferhad için dağı

delmek Şirin'e ulaşmak için bir araçtır. Şirin'in öldüğü haberini alan Ferhad'ın intihar etmesi bu durumu somutlar. Nâzım Hikmet'in oyununda da Ferhad, ilk olarak Şirin'e kavuşmak için dağı delmeye başlar. Fakat Şirin'e dağı delmeden de kavuşabileceği söylenmesine karşılık, o işine devam eder. Böylelikle Ferhad için dağı delmek bir araç olma durumundan çıkıp bir amaca dönüşür. Bu amaç, susuzluktan ölen halka suyu ulaştırmaktır. Bu şekilde Nâzım Hikmet'in oyununda Ferhad, geleneksel Ferhad'dan farklı bir şekilde toplumsal lider olarak konumlandırılır.

Ferhad'ın yaşadığı düşünsel ve duygusal dönüşüm önemlidir. Ferhad'ın yaşadığı dönüşümle, alımlayıcının da aynı dönüşümü yaşantılamasının ön görüldüğü düşünülebilir. Çünkü dönüşüm, alımlayıcıyı ikna etmeye çalışan bir tarzda ona sunulur. Bu dönüşüm, somut sevgiliye duyulan aşktan insanlığa duyulan aşka geçişi imler. Dönüşümün sevgiliye açıklanması ve onun bu dönüşümü kabullenmesi için uğraş verilmesi, alımlayıcı üzerinde de benzer bir etki yaratır. Ferhad, Mehmene Banu'nun, "Gördün ya, Ferhad Usta eteği öpülecek insan değilmişiz. Fakat senin de farkın yok bizden. Ölülerine ağlayan insanlar senin de umurunda değil. Sen şimdi Şirin'inden gayrı şey düşünmezsin" (110) sözleriyle belirlediği içinde bulunduğu durumdan, artık kendi meselesiyle toplumun meselelerini ayrı görmediği bir duruma gelir (129). Ferhad'ın, sadece Şirin'i düşünmekten, bütün toplumu düşünmeye geçişi, okurun da yaşantılaması gerektiği bir durumdur. Bu dönüşümle birlikte Ferhad, toplumun bilincini ve eylemlerini örgütleyen önder konumuna yükselmiştir. Bütün Arzenlilerin, Ferhad'ın çalışmasını izlemek için daha gün doğmadan "Demirdağ"a gidişi, sözü edilen savı kanıtlar niteliktedir.

SEMERKANTLI: Bu kalabalık nereye gider, Şerif Usta?

ŞERİF: Demirdağ’a... Ferhad’ı görmeye... Bugün, dağı delmeye başlayışının onuncu yılı bitti.

SEMERKANTLI: Bizim Semerkant’a kadar geldi bu rivayet.

İnanmazdık... Demek doğruymuş...

ÇOCUKLU KADININ KOCASI: (*Karısına*) Altı aylık çocuğa bu eziyet çektirilir mi?

ÇOCUKLU KADIN: (*Kocasına*) Hiçbir eziyet çekmeden olmuyor...

Alışsın şimdiden... Ben onu doğururken az mı eziyet çektim?

Ferhad’ın yüzünü göstereceğim ona... (112)

Ferhad’ın üzü bir efsane şeklinde insanlara yayılır. Bu şekilde Ferhad halkın arasında yüce ve heybetli bir imgeye dönüşmüştür. Ferhad çalışırken, halk sadece onun gürzünün sesini dinlemekle ve gürzün sesi nedeniyle umutlanmakla yetinirler. Bu kertede, daha önce ifade ettiğimiz, Toplumcu Gerçekçilik’teki sanatçı ile lirik kahraman arasındaki yakınlık hatırlanabilir. Bu bağlamda Nâzım Hikmet’le Ferhad arasındaki yakınlık da sorgulanabilir.

Nâzım Hikmet, eşi Piraye’ye yazdığı mektupta, kendisi ile Ferhad arasındaki yakınlığa doğrudan göndermede bulunur:

İkinci sahnede, yani üçüncü perdenin ikinci sahnesinde, suyun çeşmelerden akışını ve Ferhad’ın Şirin’in kucığında ölüşünü yazacaktım. Fakat sonra düşündüm, hem esas fikir itibariyle piyes üçüncü perde birinci sahnede bitiyor, hem de *Ferhad ile Şirin*’de seninle bana benzeyen bir taraf var ki, adeta kendimi sana kavuştuğum anda, senin kucığında öldürmüş gibi olacaktım. (131)

Ferhad, Nâzım Hikmet’in bilincinin açığa çıkışını, somutlanışını imlemekten öte bir anlam taşır. Bu anlam, Nâzım Hikmet’le Ferhad arasındaki yakınlıkta cisimleşir.

Sözü edilen ilk yakınlık, hem Nâzım Hikmet'in hem de Ferhad'ın toplumun önünde bulunarak toplumun bilincinin şekillendirmeleri konusunda ortaya çıkar. Bir başka yakınlık ise, Nâzım Hikmet'in ve Ferhad'ın el emeğine dayalı işlerle uğraşmalarıyla açıklanabilir. Nâzım Hikmet'in yazar olmasına karşılık, Ferhad ilk olarak nakkaştır, daha sonra ellerini kullanarak gürzle Demirdağ'ı delmeye çalışır. Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'i yazdığı süreçte hapisanede olduğu düşünüldüğünde bir başka yakınlık daha görünürlük kazanır. Bu yakınlık, gerek Nâzım Hikmet'in gerekse Ferhad'ın toplum adına fedakârlıkta bulunmalarıdır. Nâzım Hikmet, hapiste yatarak, Ferhad ise, halka su akıtmak için sevgilisinden ayrı kalarak fedakârlıkta bulunur. Ayrıca, Nâzım Hikmet'in yazar/şairin, halkı için meşakatlere katlanması gerektiği düşüncesi de (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 31) bu noktada hatırlatılabilir. Öte yandan Ferhad, Nâzım Hikmet'in şair olarak çözümlemeye çalıştığı bireysel aşkla toplumsal aşkın bir arada olamayışı sorununu aşmaya çalışır. Aşkın özü gereği bireysel bir deneyim olması, topluma karşı sorumluluk taşıması gereken yazar ya da şair için bir sorun oluşturur. Bu sorunu Nâzım Hikmet'in somut dünyada da yaşaması dikkat çekicidir. Nâzım Hikmet için bu sorunun çözümü, bireysel aşkın, toplumsal aşka doğru genişletilmesidir ("The Beloved Unveiled..." 93). Sonuçta, bireysel aşk toplumsal aşkla bir bütün olarak alınılanı. Aynı şekilde Ferhad'ın da, Şirin'e duyduğu aşk, bütün insanlığa duyulan bir aşka dönüşür ve her iki aşkı da birbirleriyle çelişmeyen bir bütün olarak algılar. Son benzerlik şöyle somutlanabilir: Nâzım Hikmet, hapisten nasıl yeni toplumun oluşması konusunda umut dağıtırsa, Ferhad da gürzünün sesiyle umut dağıtır. Böylelikle Nâzım Hikmet'le Ferhad arasındaki benzerlik şöyle şemalaştırılabilir:

Nâzım Hikmet

Önder

Halk için fedakârdır

Toplum aşkını savunur

Nâzım sosyalist bir bilinç inşa etmeye
çalışır

Halka umut dağıtır

Ferhad

Önder

Halk için Fedakârdır

Toplum aşkını savunur

Ferhad su getirmeye çalışır

Halka umut dağıtır

Nâzım Hikmet’le Ferhad’ın kanıtlanmaya çalışılan özdeşliklerinin yanı sıra sorulması gereken Nâzım Hikmet’in niçin Ferhad’ı lirik kahraman olarak konumlandığıdır. Daha önce bahsedildiği gibi lirik kahramanın Rus edebiyatında bir yönelim olarak kullanılmasına karşılık, Nâzım Hikmet’in bu kahramanı geleneksel edebiyattan seçmiş olması önemlidir. Fakat Louis Aragon’un *Le Fou d’Elsa* (Elsa’nın Mecnunu) adlı kitabında lirik kahraman olarak Mecnun’u seçmiş olması benzer bir tavır olarak anlamlandırılabilir. Yalnız şunun vurgulanması gerekir: Nâzım Hikmet’in, yaşadığı toplumun geleneksel kültüründen kahramanını seçmiş olmasına karşılık, Aragon farklı bir kültürün edebiyat figürünü lirik kahraman olarak konumlandırır. Bu şekilde, Nâzım Hikmet’in Toplumcu Gerçekçilik’te kullanılan lirik kahramanı yazdığı tiyatrodaki uygulamış olmasına karşılık, bu kahramanı yerel değerlerle bezediği savlanabilir. Bu durum, daha sonra incelenecek olan, Nâzım Hikmet’in yerel söylemin içinden geleneği dönüştürme amacıyla örtüşür.

2. Unutulan Sevgilinin Adı: Şirin

Nâzım Hikmet'in oyunundaki Şirin'in, geleneksel *Ferhad ile Şirin* hikâyesindeki Şirin'den ne ölçüde ayrıldığıнын ya da onlarla ne ölçüde benzeştiğinin karşılaştırılması, ancak Şirin'in geleneksel hikâyelerdeki alımlanışını ortaya koymakla olanaklıdır. Bu nedenle ilk olarak mesnevîlerde ve halk hikâyelerinde Şirin'in nasıl alımlandığı üzerinde durulacaktır.

Şirin karakterinin, farklı mesnevîlerde farklı olarak yansıtıldığından bahsedilebilir. Örneğin Nizamî *Husrev ü Şîrîn* adlı mesnevîsinde, Şirin'i "doğru karar veren, fikirlerinde ısrar eden, mücadelecî ve seven bir kadının öfke, ağlama, naz gibi bütün tezahürlerini göstermekten çekinmeyen bir genç kız" (Alpay-Tekin 53) olarak gösterir. Öte yandan Emir Hüsrev'in *Şirin ü Husrev*'inde Şirin, seven, sevildiğinden emin olamayan, mütereddit, gününü gün etmek isteyen biridir (53). Alî-Şîr Nevâyî'nin *Ferhad ü Şîrîn*'inde ise, Şirin bütün şehir halkı Ferhad'la ilişkisini bildiği hâlde, onunla oturup şarap içmekten çekinmeyecek kadar korkusuzdur (53-4). Nevâyî'nin mesnevîsiyle paralel olarak, geleneksel hikâyelerde de, Şirin aşkı uğruna korkusuzca davranır. Bu davranışını kanıtlar nitelikteki örneklerden ilki, Şirin'in Ferhad'a âşık olduktan sonra, saraydan gizlice kaçarak Ferhad'ın bulunduğu yere gidip ona koynunda getirmiş olduğu elmayı atmasıdır. Benzer şekilde, Ferhad Şirin'i görerek bayıldığında Şirin'in onu öpüp daha sonra ona şiir yazması bu düşünceyi somutlar. Şirin'in, Ferhad'la buluşmasına yardımcı olması için dadısına baskı yapması ve köşkte ablası yokken Ferhad'la bir araya gelebilmesi, Şirin'in aşkı için cesur davrandığını gösteren diğer örneklerdir.

Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'inde de, Şirin karakteri, aşkı uğruna korkusuzca davranır. Şirin, tıpkı geleneksel hikâyelerdeki gibi, ablasının kafilesinden kaçıp, Ferhad'ın bulunduğu yere gelir ve elmayı ağaçtan kopararak Ferhad'a atar. Şirin, ayrıca Ferhad'la saraydan kaçmayı göze alır. Şirin'in korkusuz olma özelliğinin yanı sıra, Ferhad'la kaçarak, kendisi için güzelliğini kaybeden ablasını ve prensesliği bir kenara bırakması yönünden aşkı için fedakârca davrandığı söylenebilir. Şirin'in dile getirilen olumlu olarak kabul edilebilecek özelliklerine karşılık, Nâzım Hikmet'in oyununda onun, Ferhad'ın yanında ikincil planda olduğu öne sürülebilir. Çünkü Şirin, bir insana duyulan aşkı tüm insanlığa duyulan bir aşka dönüştüremez. Oyunda idealize edilmiş bu edimi sadece Ferhad gerçekleştirmiştir. Şirin'in, bireye duyulan aşkın ötesine geçememesi, topluma karşı sorumluluk duyma bilincine sahip olamamasına sebep olur. Bu nedenle de Şirin, Ferhad'ın niçin kendisiyle gelmediğini anlayamaz (129). Toplum için hizmet eden Ferhad'ın yanı sıra Şirin, Ferhad'ın bu çabasını anlamlandıramaz bir konumdadır. Bu bakımdan Şirin yalnız aşkını düşünür ve bireye duyulan sevgiyle toplum sevgisini birleştiremez. Bireysel aşkın ötesine geçemeyen Şirin, aynı zamanda Ferhad'ın toplum için çalışmasını da önlemeye çalışır:

FERHAD: Sana kayayı nasıl deldiğimi, nasıl deleceğimi anlatıyorum, suyun şehre nasıl akacağını anlatıyorum... Kayaların...

ŞİRİN: Artık kayalardan bana ne, sana ne? Artık bir dakika, bir dakika bile durmak istemiyorum burda... Haydi, gidelim... (128)

Şirin'in ifade edilen özellikleri, aslında Nâzım Hikmet'in ilk dönem şiirlerinde de takip edilebilen kadına olumsuz bakışının izlerini taşır. Laurent Mignon, "The Beloved Unveiled: Continuity and Change in Modern Turkish Love Poetry" (Sevgiliyi Anlamak: Modern Türk Şiirinde Süreklilik ve Değişim) adlı doktora

tezinde, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde kadın düşmanlığının, onun ilk dönem şiirlerinde kendini gösteren bir özellik olduğunu vurgular: “Sevilen kadın, anlatıcının (narrator) siyasal planlarını gerçekleştirmesi yolunda sık sık bir engel olarak görülür” (96).

Mignon'un savı, Ferhad ve Şirin'in oyunda konumlandırılış özellikleri ile örtüşür. Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in ilk dönem şiirlerinde kadına bakışındaki olumsuzlayıcı tavrın *Ferhad ile Şirin* gibi geç dönem bir eserinde de var olabileceği ileri sürülebilir.

Şirin, her ne kadar Ferhad'ın Demirdağ'ı delme çabasını kabullenmiş gözüксе de, son kertede bu kabullenişin gönülsüz olduğu ima edilir:

ŞİRİN: (*Son bir ümitle.*) Ablam böyle dedi, anlıyor musun?

FERHAD: Anlıyorum... Peki.

ŞİRİN: Gidiyorum, Ferhad...

(*Ferhad, Şirin'e tekrar sarılmak ister, fakat bunun bir vedalaşma hareketi olduğunu anlayan Şirin onu yavaşça iter. Durur. Ferhad'ın gözleri içine bakar. Sonra döner, deli gibi koşarak çıkar...[....]*)

Şirin'in, Ferhad'a, kendisiyle gelmediği için kızgın olması ve “son bir ümitle” kararını değiştirmesini beklemesi, aslında onun, Ferhad'ın toplum için çalışmak istemesine hâlâ bir anlam veremediğini ortaya koyar. Halbuki Şirin, herkese bu oyunda bir görev düştüğünü, kendisinin de beklemesini bileceğini söylemişti (130). Bu noktada, Şirin'in tutarsız oluşundan çok, sorulması gereken soru, Ferhad'a dağı kazmak gibi etkin bir görev verilirken Şirin'in niçin beklemekle sorumlu tutulduğudur. Yazar bu tavrıyla erkeği, öncü, lider olarak konumlandırmıştır. İki âşık birlikte çalışmamakta, erkek çalışırken kadın beklemekle yetinmektedir. Ayrıca çalışan erkek (Ferhad), toplumda bir kahraman olarak alınılanırken, kadın (Şirin), ağlayarak ve acı çekerek onu beklemesine karşılık, kadının bu fedakârlığına toplum

tarafından bir değer atfedilmez¹. Ferhad'ın kahramanlığı o dereceye varmıştır ki, insanlar onun gürzünün sesini duyabilmek için uzun bir yol kat ederler (112). Bütün halkın Ferhad'ı yüceltmesine karşılık Şirin, iki kahramanlı aşk anlatısının unutulmuş kahramanıdır.

Şirin'le Ferhad arasındaki ilişkinin yukarıda söylenenlerle koşturarak, eşitlik ilkesine bağlı olmadığını da söylemek gerekir. İkisinin alıntılanan konuşması ifade edilen savı kanıtlar niteliktedir:

ŞİRİN: (*Ferhad'ın kucağında.*) Öp beni...

FERHAD: Hayır, artık benimsin. Seni kaçamayacaktan öpemeyecek kadar benim. (93)

Ferhad, Şirin'e sahip olduğunu düşünür. Bu bağlamda iki âşık arasındaki ilişki eşitlik değil, hâkim olma durumuyla açıklanabilir. Bir başka şekilde söylersek, Ferhad'ın Şirin'e yönelik "benimsin" ifadesinden yola çıkarak, oyunda erkeğin kadına sahip bir konumda olduğundan bahsedilebilir.

Şirin merkezinde tartışılması gereken bir başka nokta, cinsellik sorunsalıdır. Cinsellik sorunsalının Şirin merkezli tartışılmasının nedeni ise, Şirin'in Ferhad'la ilişkisinin niteliğinde ortaya çıkar:

FERHAD: (*Düşünür.*) Çölleri geçmeliydin.

ŞİRİN: (*Düşünür.*) Tutacak kollarımdan yine.

FERHAD: (*Düşünür.*) Turnalardan haberini sormalı.

ŞİRİN: (*Düşünür.*) Öpecek gerdanımdan.

FERHAD: (*Düşünür.*) Zindanlara düşmeli.

ŞİRİN: (*Düşünür.*) Tutacak kollarımdan, öpecek gerdanımdan yine.

(89)

¹ Nâzım Hikmet'in söz konusu oyununda Şirin'i ikincil plana itişini Zeynep Kaçar, "Böyle Bir Aşk Masalı" adlı senaryosunda feminist bir bakışla eleştirmiştir.

Alıntılanan diyalogda dikkat çekici olan, Ferhad'ın, âşığının aşması gereken birtakım engelleri düşünmesine karşılık, Şirin'in Ferhad'ın kendisini öpmesine yönelik tensel bir arzu duymasıdır. Fakat, Ferhad'ın da Şirin'in duyduğu bu arzuya karşılık verdiği eklenmelidir. Ferhad ve Şirin'in aşk ilişkisinde, davetkâr olanın Şirin olduğu vurgulanabilir. Şirin, Ferhad'ın kendisini kaçırmamasını istemesinin (92) yanı sıra, öpmesini de ister (92). Şirin'in cinsel arzusuna, oyunun bir başka kadını olan Mehmene Banu'nun cinsel arzuları da eklenir. Mehmene Banu, kendisini "azgın dişi bir köpe[ğe]" (99) benzetir ve Ferhad'ı düşünürken bacaklarına, karnına, memelerine, kollarına ve boynuna odaklanır (98). Ayrıca, Ferhad ve Şirin'in kaçmasından sonra Mehmene Banu, Dadı'ya onların öpüşüp öpüşmediklerini özellikle iki defa sorar (102). Daha önce belirtildiği gibi, her ne kadar ilk olarak Ferhad da Şirin'i öpmeyi arzulasa da, bireye duyulan aşktan toplumsal aşka geçtiğinde artık Şirin'e cinsel bir arzu duymaz. Bunun nedenlerinden biri, toplumsal aşka geçişle birlikte Şirin'in somut bir varlık olarak algılanmamasıdır:

Şirin'in yüzü beyaz bir aydınlıktır kafamın içinde. Senin
[Çobanyıldızı] ışıgın gibi bir şey, uzak beyaz... Hayır, yalnız bu kadar
değil. Ilık bir şey, sıcak bir şey, canlı bir şey, dayanılamayacak kadar
canlı, kıvıl kıvıl, sonra yakın, kendi derimden daha yakın bana. Sonra
her yerde, sende, çınarda, gürzümün üstünde, rüzgârın sesinde, buraya
beni görmeye gelen insanların yüzlerinde, her yerde... (117)

Daha önce Şirin'in gerdanından öpen Ferhad, topluma duyulan aşka geçişle birlikte, bu kez Şirin'in kırıksıklığından öper ve bu çizgiye "vurulduğunu" belirtir. Çünkü o kırıksıklık, on sene beklemenin, toplum için fedakârlıkta bulunmanın bir işaretidir (129). Oysa ki Şirin'e göre alnındaki kırıksıklık ihtiyarlığın alametidir. Bu bağlamda asıl sorulması gereken Ferhad'daki değişikliğin nedenidir. Şirin'e güzel oluşundan

dolayı âşık olan ve onu gerdanından öpen Ferhad, toplumsal aşka geçişle birlikte sevgilisini maddî varlığın dışında arar. Dolayısıyla Şirin'in gerdanından çok, onun vefasını gösteren kırışıklık daha önemli bir hâle gelir. Bu durum, Ferhad'ın cinsel arzusunu geri plana ittiği şeklinde alımlanabilir. Ferhad'ın sözü edilen tavrının, Nâzım Hikmet için olması gerekeni imlediği öne sürülebilir. Olması gerekense, insanlık adına çalışan bir kişinin cinsel duygularını ülküsü adına terk etmesidir. Ferhad'ın gerdanı değil de, bekleyişi ve dolayısıyla insanlık için çalışmayı temsil eden kırışıklığı öpmesi, savımızı somutlar niteliktedir. Ancak bireye duyulan aşktan tüm insanlığa duyulan aşka geçemeyen Şirin için aşkla bütünlüklü olan cinsel duygularını terk etmiş olduğunu söylemek güçtür.

B. Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'inde Biçim ve Biçem

Bu bölümde öncelikle, inceleme konusu metinde yer alan iç monolog, bilinç akışı gibi modernist teknikler ve geleneksel anlatım kalıpları tartışma konusu yapılacaktır. Daha sonra Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyununda kullandığı dil sorunsallaştırılacaktır.

İlk olarak sorulması gereken soru, Nâzım Hikmet'in edebî türler arasından tiyatroyu seçmesinin nedeninin olup olmadığıdır. Bu sorunun cevaplanması uğraşında, onun tiyatroyla ilgili düşüncelerinin göz önünde bulundurulması işlevsel olacaktır. Nâzım Hikmet'in tiyatro hakkındaki görüşlerinde başat olanın fayda esası olduğu söylenebilir. Antonina Sverçevskaya, Nâzım Hikmet'in tiyatroyla ilgili sözü edilen düşüncelerini şöyle dile getirir:

[Nâzım Hikmet] sıklıkla tiyatroya gitmek gerektiğini her defasında tekrar ettiğini, tiyatronun kişinin dünya görüşünü oluşturduğuna,

seyircileri pek çok önemli sorulara cevap vermeye zorladığına, meraklarını geliştirdiğine, kültür oluşumlarına katkıda bulunduğuna, insanın dünyaya daha geniş açıdan bakmasını ve yaşamı daha iyi kavramasını sağladığına inandığını söylemiştir. (Aktaran Şener 1)

Nâzım Hikmet'in, tiyatronun seyirciye yönelik yarar sağladığına ilişkin inancı, Eugene Lunn'un *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme* adlı kitabında "Freie Volksbühne'de, Sosyal Demokratlar'ın işçi sınıfını tiyatro gösterileriyle eğitime girişi[ni]" (89) ifade edişiyile birlikte anlamlandırılabilir. Vurgulanmak istenen şudur: Nasıl ki Nâzım Hikmet için tiyatronun yarar sağlaması düşüncesi ön plandaysa, aynı şekilde Marksist düşünüşte de tiyatronun yararlılık yönü öncüllendir. Fakat bu kerte de ifade edilmesi gereken bir başka nokta vardır: Ahmet Oktay'ın *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı kitabında belirlediği gibi, yalnızca tiyatrodaki değil; tümel olarak Marksist düşüncede, sanatın toplumsal işlevi birincildir (66). O halde Nâzım Hikmet'in tiyatro türünü seçişinde sadece yararlılık düşüncesi göz önünde tutulamaz. Marksizmde, genel olarak ifade edilen yararlılık düşüncesinin başatlığına karşılık, tiyatronun canlı bir şekilde bütün topluluğa eşzamanlı gösterilebilmesi ve alımlayıcı üzerindeki etkisinin diğer türlere göre daha yoğun olması, bu türün Nâzım Hikmet tarafından seçilmesindeki diğer etkenler olduğu söylenebilir. Geleneksel *Ferhad ile Şirin* hikâyesinin çağdaştırılması konusunda tiyatro türünün seçilmesinin belirtilen olumlu özellikleriyle birlikte sorunlu noktalarının da olduğu öne sürülebilir. Örneğin halk hikâyesinin üçüncü tekil kişiyle anlatılmasına karşılık, tiyatronun diyaloga dayalı olması halk hikâyesinden tiyatroya geçişi zorlaştırır. Şimdi, Nâzım Hikmet'in sanatın toplumsal bir işlevinin olduğunu düşünmesinin, konumuz bağlamında temel bir yer teşkil eden biçim ve öz konusundaki görüşlerini nasıl etkilediği sorulabilir.

Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta biçimle özün diyalektik bir ilişki içinde olduğunu vurgular:

Şekli tayin eden muhtevadır, fakat muhteva tarafından tayin olunan şekillerin nasıl diyalektikman muhteva üzerinde müessir oldukları ve kemiyette de olsa değişen muhteva üzerinde nasıl bir muhafazakâr, mürteci rol aldıkları malum. (*Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar* 48).

Nâzım Hikmet'in biçim ve öz çiftinin diyalektik birliğine ilişkin savını, Terry Eagleton'ın *Edebiyat Eleştirisi Üzerine* adlı kitabında çoğu Marksist eleştirinin biçim sorununa gereken ilgiyi göstermedikleri, bunun yerine içerik peşinde koştukları düşüncesiyle (35) birlikte ele alınca, bu savın dönemindeki yeniliği ortaya çıkar. Eagleton, çoğu Marksist uygulamanın aksine, Marks'ın biçim ve öz arasındaki ilişkiyi: "Öz, biçimin öze dönüşmesinden başka bir şey olmadığı gibi biçim de özün biçime dönüşmesinden başka bir şey değildir" (36) şeklinde belirlediğini vurgular. Böylelikle Nâzım Hikmet Marks'ın bahsedilen tavrına eklemlenerek, Georg Lukacs'ın ve onun temsil ettiği bilincin tartışma konusu olan çiftlerden özü biricikleştiren anlayışlarından ayrılmış olur. Hatırlanacağı gibi Lukacs, anlamlı bir proletarya kültürü olacaksa, bu kültürün, "tarihin akılcı ve ilerici anlamı konusunda yaygın burjuva inançsızlığından kaynaklanan şeyler üzerinde değil", bunun yerine "burjuva ideolojisinin iyimser ve insani döneminde yaratılan edebî biçimler üzerinde" (Lunn 106) inşa edilmesi gerektiğini söyler. Halbuki Nâzım Hikmet, Lukacs'ın bu görüşünün aksine, avangard estetiğin yaratıcı tekniklerine başvurulması taraftarıdır:

1920'lerin Sovyet tiyatrosu, yaratıcı teknikler kullanarak yeni bir teknolojik uygarlığın canlılığını ifade etmeyi amaçlıyordu. Bunun için

doğrudan siyasî propaganda ile cesur biçimsel deneyleri
birleştiriyordu. Meyerhold'un yenilikleri henüz Proletkült'ün ve
sosyalist gerçekçiliğin estetikten yoksun önceliklerine boyun
eğmemiştir ve Nazım avangard sanatın yaratıcı ruhundan büyülenmiş
durumdaydı. (Aktaran Şener 4)

Peki, Nâzım Hikmet'in ve onun etkilendiği söylenen Rus yazarların avangard
estetikğin biçimsel öğelerini kullanmaları nasıl yorumlanmalıdır? Bu sorunun yanıtı
için, yine avangard biçimlerden yararlanan, Epik tiyatronun öncüsü Bertolt Brecht'in
görüşleri açılım sağlayabilir. Brecht, gerçeğin dile getirildiği tarihsel koşullar
değiştirdiği için, bu gerçeği açığa vuran formların da değişmesi gerektiğini vurgular
(Lunn 111). Brecht'in, biçimlerin tarihsel açıdan olumsal olduğu yargısı, bizi Fredric
Jameson'ın "biçim, üstyapı düzeyinde ortaya çıkan özden başka bir şey değildir"
(alıntılayan Eagleton 36) savına götürür. Jameson'ın düşüncesini bir başka şekilde
söylersek, alt yapı olan özün değişmesi, üst yapı olan biçimin değişmesine neden
olur. Brecht, sözü edilen görüşle paralel olarak, edebiyat formlarını üretim güçleri ile
eşitler. Bu eşitlikte, nasıl ki üretim güçleri üretim ilişkilerindeki sınıfsal ya da
ideolojik kullanımlarından ayrılabilirse, edebiyat formları da üretim güçleri gibi
kapitalist aşamanın bir olanağı olarak daha ilerici amaçlara hizmet edecek şekilde
dönüştürülebilir (Lunn 112). Paralel olarak, her ne kadar Nâzım Hikmet ve onun
etkilendiği söylenen Rus yazarlar, avangard estetiğinin biçimsel öğelerini kullanıyor
olsalar da, bu biçimlerden sosyalist toplumun yeni insanının şekillenmesine yardım
etmek için seyircinin düşüncelerini çağdaştırma yolunda yararlandıkları ileri
sürülebilir. Bu bağlamda, Nâzım Hikmet'in inceleme konusu olan *Ferhad ile Şirin*
tiyatrosunda kullanılan anlatım tekniklerine son kertede modernist edebiyatta yer

aldığı gibi sanatsal gayeyle değil, yeni insanın bilincinin inşasında bir araç olarak başvurduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Ferhad ile Şirin oyunundaki biçimsel yeniliklerden biri, Sevdâ Şener’in *Nazım Hikmet’in Oyun Yazarlığı* adlı kitabında belirlediği “sesli düşünme yöntemi”dir (109). Sesli düşünme yöntemi, romanlarda karşılaşılan iç monolog tekniğinin tiyatroya uygulanmasıyla gerçekleşir. Sesli düşünme ya da iç monolog yöntemi, ilk olarak yönetici sınıfın düşüncelerini aktarmada bir araç olarak kullanılır:

MÜNECCİM: (*Düşünür.*) Bilmez ki kardeşi ölmüş, yahut ölmemiş, yıldızların umurunda değil.

VEZİR: (*Düşünür.*) Bu ne güzel kadındır, ağlarken bile ne güzel. Hay Allah...

SERVİNAZ: (*Düşünür.*) Kolum koptu yelpazeyi sallamaktan...

HEKİMBAŞI: (*Düşünür.*) Hey Sultanım, şimdi sen böyle benim evdeki hatun gibi çaresiz ağlar sızlarsın, fakat kardeşin ölmeye görsün, öfkeni benden alırsın. (61)

Alıntılanan iç monolog örneklerinden, yönetici sınıfın içten pazarlıklı olma durumlarının somutlanması konusunda faydalanılır. Nitekim daha sonra saray halkı sesli bir şekilde konuşmaya başladığında, onun duymak istediklerini söylerler:

“MEHMENE BANU: (*Müneccim’in Sözüünü Bağırarak Keser.*) Yalan söylüyorsunuz. Hepiniz yalan söylüyorsunuz” (63). Ayrıca iç monologla, kişiler günlük hayattaki en olağan hâlleriyle verilirler. Örneğin bir otorite figürü olan Sultan Mehmene Banu, Şirin’i kendini onun için feda edecek derecede sevmesine rağmen Şirin ölüm döşeğindeyken şunları düşünür:

MEHMENE BANU: (*Düşünür.*) Cıyak cıyak bağıryorum. Sesim kulağıma ne çirkin geliyor. (64)

[....]

MEHMENE BANU: (*Düşünür.*) [Aynaya Bakarak] Kirpiklerim
döküldü sandıydım, bir şey olmamış. Gözlerim çok kızarmış yalnız.

(65)

Saraydaki kişilerin bu iç monologla düşüncelerinin açığa vurulmasına karşılık,
“Gelen” adlı kişinin düşünülenleri biliyor olması önemlidir. Çünkü böylelikle saray
kişilerinin herkesten sakladıklarını ortaya çıkarır.

İç monolog örneklerini Nâzım Hikmet montajdan yararlanarak bir araya
getirir. Bu bir araya getiriş, birbirini izleyen anlık ve farklı enstantanelerin süreklilik
ve kesintisizlik yaratacak şekilde bir bütün hâlinde toplanmasıdır. Aşağıdaki iç
monolog örnekleri montaj tekniğinden yararlanarak artarda sıralamıştır:

MÜNECCİM: (*Düşünür.*) Zemin ve zamana uygun bir rubai söylesek.

Mesela desek ki: Yıldızlar...

DADI: (*Düşünür.*) Bak hiç farkında değilim, Vezirin sakalı da iyice
ağarmış.

MÜNECCİM: (*Düşünür.*) Rubaiye yıldızlar deyip başlamak
olmuyor... Olmuyor... Olmak. Tamam, buldum işte, şöyle demeli: “Ha
köle, ha şah olmuşsun.” Evet, “Ha köle, ha şah olmuşsun.” Şimdi
“Olmuşsun”a kafiye?

SERVİNAZ: (*Düşünür.*) Şu Dadı Kalfa’nın iki yana sallanması da bir
sinirime dokunuyor. Yelpazeyi kafasına indirsem. (61)

Alıntılanan iç monolog örneklerinin montaj tekniğiyle bir araya getirilmesi, aynı
zamanda duygu çoğulluğunu da yansıtır. Bir başka deyişle, farklı duyguların artarda
sıralanması, tam da günlük yaşamdaki gibi duyguların çoğul biçimde
yaşantılanmasına denk düşer. Bu durum, Nâzım Hikmet’in, “insana has olan her şey

şiiirime de has olsun istiyorum. İstiyorum ki, okuyucum bende, yahut bizde, bütün duyguların ifadesini bulabilsin” (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 172) sözleriyle koşut niteliktedir. Bu bağlamda onun, şiirinde yansıtmak istediğı duygu çoğulluğı düşüncesini tiyatroya da taşıdığı öne sürülebilir. Aynı şekilde bu yolda, “bütün şekillerden” (173) faydalandığını da belirtmesi, onun biçime ilişkin kullanımlarını açımlar. Duygu çoğulluğunu açığa vurmakta kullandığı bir diğer modernist teknik bilinç akışıdır. Sultan Mehmene Banu’nun, kardeşi Şirin’le sevdiği kişi olan Ferhad arasında çatışma yaşaması, onun bilincinin mantıksal ve nedensel bağlamın dışında çalışmasına sebep olur:

Pişman mıyım? Hayır. Yine o kadar güzel olsam... Ferhad... Yine o kadar güzel olsam, yine benden aynı şeyi yapmamı isteseler, Şirin’in kurtulması için ben yine... Pişman mıyım? Karşı duvardaki ışıık yayılıyor. Duvarın üstünde çilek şurubu gibi... Sana şerbet getireyim, sen ahududu şerbetini seversin... Pişman mıyım? Pişman mıyım? (99)

Mehmene Banu’nun bilinci, Ferhad’dan, güzelliğini feda etme edimine; duvardaki ışııktan, çilek şurubu şerbetine gider gelir. Bu şekilde, Nâzım Hikmet, iç monologun ötesinde bilinç akışı tekniğini de kullanmış olur.

İncelenen metinde, yararlanılan bir başka yöntem, modernist tekniklerden bir imkân olarak faydalanılması gerektiğine inanan Marksist yazar Bertolt Brecht’in “yabancılaştırma tekniğı”dir. Brecht, “Aristotelesçi Olmayan Oyun Sanatında Dekor Üstüne” adlı yazısında, Aristotelesçi tiyatrunun “ana” özelliklerinden biri saydığı “yanılsamay” (illüzyon) eleştirir. Brecht’e göre Aristotelesçi tiyatroda, seyirci olayı gerçekmiş gibi algılar ve seyirci olduğunu unutup sahnedeki olayı yaşar (71). Bu nedenle de Brecht, seyircinin olayla kurduğu özdeşleşmeyi ortadan kaldırmaya çalışır. Bu çabada ise yabancılaştırma tekniğınden yararlanır. *Ferhad ile Şirin*’de,

Şirin'in, "Bu hikâyede herkes bir marifet gösterdi, bende beklemesini bileceğim... Bekleyeceğim..." (130) demesi, anlatılanın bir hikâye olduğunu hatırlatarak izleyicinin yanılsamasını kırar. Böylelikle tam da, Brecht'in yabancılaştırma tekniğiyle kastettiği durum gerçekleşmiş olur. Fakat şu noktanın vurgulanması gerekir: Şirin'in söyledikleri kadar, söyleme zamanı da önemlidir. Çünkü okurun yanılsamasını kırması beklenen alıntılanan sözler, Ferhad, topluma hizmet etmek için fedakârlık gösterdiğinde ve bu şekilde yazar tarafından, okurun bilinci şekillendirilmeye çalışıldığında dile getirilir. Bu şekilde okurun olayla kurduğu özdeşleşme engellenir ve verilmek istenen mesaj daha rahat ulaştırılmaya çalışılır.

İç monolog, bilinç akışı ve "yabancılaştırma etkisi" gibi modernist tekniklerin yanı sıra, *Ferhad ile Şirin*'de, toplumu içinde bulunulan koşulların üstesinden gelebilecek şekilde eğitmek için kullanılan bir başka yöntem geleneksel anlatım kalıplarından yararlanmadır. Nedim Gürsel'in *Doğumunun Yüziüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet* adlı kitabında belirlediği gibi, "Mehmene Banu'nun halka duyurusunda masal öğeleriyle padişah fermanlarına özgü sözdizimini bir arada görüyoruz" (114).

Arzenliler, sözümüz hepinizedir, yedinizden yetmişinize kadar... Biz ki Şah Sanem kızı, biz ki hükümdarınız Mehmene Banu'yuz, biz ki adaleti odun kantarıyla değil, kuyumcu terazisiyle ölçeriz, biz ki şehrimizi düşman orduları sardığında Arap-Özengi misali cengedip en namlı pehlivanları yere çaldık... Halbuki söğüt dalından nazlıyız ve sırma saçlarımız topuklarımızı döver... (59)

Alıntılanan parçayla birlikte oyunda geleneksel etki (traditional effect) yaratılır ve Nâzım Hikmet'in "masal unsurunu fona aldım" (*Piraye'ye Mektuplar* 259) dediği durum gerçekleşir. Geleneksel anlatıdan bir fon olarak yararlanıldığına yönelik

açıklama, aynı zamanda onun bir araç niteliğinde alımlandığını ortaya koyar. Geleneksel anlatının söz diziminden bu şekliyle yararlanılması, asıl söylenecekler için uygun bir ortam yaratılması anlamına gelir. İlk görüşte âşık olma, sevgiliyi kaçırma, dağı delme gibi geleneksel motifler, Ferhad'ın dönüşüm geçirerek/olgunlaşarak salt bireye duyulan aşkla toplum aşkını birleştirmesi için tasarlanmış bir araç özelliğindedirler. Bu bağlamda Nâzım Hikmet, tıpkı modernist tekniklerde olduğu gibi, geleneksel anlatım kalıplarından yeni insanın şekillenmesine yardım etmek için seyircinin düşüncesini dönüştürme konusunda yardım alır.

Geleneksel anlatım kalıplarından yararlanma çerçevesinde gözlemlenen bir başka olgu sevgiliye ait nitelemelerdir. Sevgilinin teninin güle, kaşlarının kaleme, gözlerinin ahuya benzetilmesi (69); onun burnunun haddeden geçtiğine, dudaklarının kiraz gibi olduğuna ilişkin düşünce (69) geleneksel edebiyatın benzetmelikleri ile paralellik gösterir. Ayrıca Ferhad'ın bir âşığın yapması gerektiğine dair vurgusu da, geleneksel âşığın söylemi ve edimleri ile koşut bir hâldedir: Karlı dağları aşmak, çölleri geçmek, turnalardan haber sormak (89). Sözü edilen bu geleneksel edebiyatın anlatım olanaklarından yararlanmaları da, asıl söylenmek istenene fon olması dolayısıyla anlamlandırabiliriz.

Nâzım Hikmet, sözü edilen modernist tekniklerle geleneksel anlatım kalıplarından birlikte yararlanmasını, en büyük sanatçılardan biri, hatta dâhi bir sanatçı olarak nitelediği tiyatrocı Meyerhold'a borçlu olduğunu söyler (*Edebiyat ve Sanat Yazıları* 202). Nâzım Hikmet'e göre, Meyerhold, "Doğu'nun mirasın[a]" da, "Bizans'ın mirasın[a]" da önem verir (204). Bu bağlamda da, yine sosyalist toplumun yararı için tiyatronun değişik şekillerinden ve imkânlarından yararlanmaya çalışır. Nâzım Hikmet'in modernist tekniklerden ve geleneksel anlatım kalıplarından yararlanmasının da, Meyerhold'un uygulaması ile paralel olduğu söylenebilir. Bu

nedenle de, Ahmet Oktay'ın *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*'nda Nâzım Hikmet'in rubai biçimini kullanmasını, "Nâzım bu tür deneylerden her zaman ve çabucak modern biçimlerine dönmüş, üç telli saz'a değil, 'orkestraya' inanmıştır" (305) şeklinde yorumlanmasının doğru olmadığı söylenmelidir. Çünkü Nâzım Hikmet, geleneksel anlatım olanaklarını küçümsememiş¹, tam tersine Meyerhold'u kendisinin de içinde bulunduğunu düşündüğü Asya kültürünün anlatım imkânlarını kullandığı için övmüştür (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 203-4).

Nâzım Hikmet'in inceleme konusu oyununda dikkat çekici bir diğer nokta, iç monolog ve bilinç akışı tekniğiyle görünürlük kazanan sıradan, gündelik dile ilişkin duygular ve ifadelerle; klasik bir edebî üslubun birlikte sunulmasıdır. Savlanan düşüncenin açılanması için, gündelik dilin içinden ifade edilen örnekler ilk olarak sunulabilir:

BİRİNCİ GENÇ KIZ: Bugün de yüzünü göremezsem...

İKİNCİ GENÇ KIZ: Ben gördüm... Geçen sene...

BİRİNCİ GENÇ KIZ: Çok mu güzel? O da seni gördü mü?

İKİNCİ GENÇ KIZ: Seni görseydi, belki Şirin'i unutturdu...

İKİNCİ GENÇ KIZ: Alay mı ediyorsun? Hıh... Şirin de o kadar güzel mi sanki? (114)

USTABAŞI: Doğrusun, Behzad Usta. Lakin nakkaşın öylesi de binde bir çıkar...

BEHZAD: Benim Ferhad öyledir...

USTABAŞI: (*Düşünür.*) Bu Behzad Usta da her yerde oğlu... (74)

Sözü edilen gündelik dilin sıradan konuşmalarına, Sultan Mehmene Banu'nun kendisini azgın bir dişi köpeğe benzeten (99) nitelemesini düşünerek argo

¹ Bu savı öne sürerken, Nâzım Hikmet'in kendi ifadesiyle, sanatın "bazı şekillerini ve imkânlarını" yadsımış olduğu "dargörüslü" kısa bir döneminin olduğunu (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 206) göz ardı etmiyorum.

kullanımları da ekleyebiliriz. Ayrıca, Mehmene Banu, “bacaklarım, karnım, memelerim, kollarım, boynum” diyerek erotik çağrışımı olan organlara gönderme yapar. Nitekim daha sonra, Ferhad’ın esmer iri elleriyle bileklerini kırmasını ister (99). İç monolog ve bilinç akışı tekniğiyle gündelik dilin olağan konuşmalarının ve erotik ifadelerinin kullanılmasının yanı sıra, inceleme konusu metinde edebî bir üslupla dile getirilen cümleler yer alır. Bu bağlamda özellikle, Ferhad’ın Şirin’e söyledikleri örnek olarak gösterilebilir:

FERHAD: (*Şirin’e yaklaşıarak.*) Sen ne deli, ne divane, ne kahrolunası, nasıl al gibi, yeşil gibi, lale gibi, su gibi, nakış gibi kızsın... Kendimi tutmasam avaz avaz haykıracağım... Kendimi tutmasam... [...]

FERHAD: (*Şirin’i adeta iterek.*) Eyvah ne uzaksın... Sabah yıldızına âşık olmuşum... (86)

İkinci örnekte, geleneksel edebiyatın söylemine eklemelenilerek edebî bir dil ortaya konulmuştur. Böylelikle “klasik benzeri” bir üslupla birlikte gündelik dilin olağan ve erotik ifadeleri eserde yer bulur. Peki, bu iki farklı üslup ne anlama gelir? Aslında bu durum, daha önce belirtilen, Nâzım Hikmet’in her türlü duygunun ifadesini bulabilme ereğiyle birlikte anlamlandırılabilceği gibi, özellikle Ferhad dolayımında kahramanca bir üslupla ifade ettiğı edebî dil, onun idealist düşüncesiyle birlikte düşünülebilir. Böylelikle geleneksel halk hikâyesinin aksine sıradan insanın gündelik dilinin realist anlatımı ve Ferhad figürüyle oluşturulan idealist anlatım metinde kaynaşır.

Nâzım Hikmet’in, gündelik dille birlikte “klasik benzeri” kahramanca bir üslubu kullanmasının yanı sıra, büyük toplumsal konularla bireysel trajedilere aynı önemde odaklandığını da görürüz. Örneğin *Ferhad ile Şirin* oyununda, Ferhad

dolayımında toplumsal görev bilinci oluşturulmaya çalışıldığı gibi Mehmene Banu'nun bireysel trajedisi de anlatılır. Güzelliğini feda ettiği kız kardeşi ile sevdiği erkek arasında kalan Mehmene Banu, trajik bir durum içerisinde. Kendisini sevmeyen Ferhad'ın Şirin'e kavuşabilmesini engellemek için, onun "Demirdağ"ı delmesi şartını koşar. Fakat Mehmene Banu getirdiği bu şart sonucunda da mutlu değildir. Bu nedenle sık sık Şirin'e sarılıp ağlar. Aynı trajinin içinde fedakâr ablasına sevdiği erkek için karşı gelmek zorunda kalan Şirin'in de bulunduğu söylenebilir.

Nâzım Hikmet bireysel trajedilere önem vermesiyle, sadece büyük toplumsal konulara yer verilmesi gerektiğini düşünen Ortodoks Marksist görüşten ayrılır. O, toplumsal felaketlerin, trajedilerin bireysel trajedilerin dışında olmadığını şöyle temellendirmeye çalışır:

[İ]nsanlığın kanlı yahut kansız büyük felâketi ve ıstırapı dediğimiz şey, küçük şahsî felâketlerin, şahısların çektiği ıstırapların dışında değil, bunun diyalektik bir sentezidir. Ve şahsın şahsî felâketleri dışında mücerret hiçbir insanlık ıstırapı yoktur. Bu mesele bilhassa biz edebiyatçılar için üzerinde durulacak ıstıdır. Başka bir bakımdan da, şahsî küçük felâketi olmayan, şahsen ıstırap çekmeyen, yahut çekmediği farzolunan bir insanın beşeriyeti mustaribe namına ıstırap çekmesi mümkün olmadığı gibi, yani böyle bir şey bugünkü dünya şartlarında olmayacağı için, canlı, etli kanlı, bir mahluk olarak bir edebiyat eserine sokulması pek uydurma olur. (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 56)

Nâzım Hikmet'in oyununun üslup açısından dikkat çekici bir diğer özelliği kelime seçimindedir. Nâzım Hikmet bilinçli olarak, kaynak metindeki Arapça ve Farsça kelimeleri Türkçeleştirir ve böylelikle o kelimelerin gönderimde bulunduğu İslâmî

kültürün başat olduğu tarihî-kültürel ortamdan kopuşunu gerçekleştirir. Çünkü Tuğrul Şavkay'ın *Dil Devrimi* adlı kitabında dediği gibi Farsça ve özellikle Arapça, Türkçe üzerindeki meşruiyetini İslâmiyet'ten alır (100). Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in İslâmî çağrışımları bulunan sözcükleri Türkçeleştirmesi, İslâmî kültürden uzaklaşma çabasıyla birlikte anlamlandırılabilir. Örneğin, Ferhad ile Şirin mesnevilerinde “Bîsütun” olarak kendisine yer bulan dağın Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'indeki adlandırması “Demirdağ”dır. Bu anlamda, dağın ismi Türkçeleştirilerek kelimenin İslâmî dönemi imleyen çağrışımsal yükü geride bırakılır. Aynı şekilde Dadı, suyu “buzluktan” (64) getirir. Nâzım Hikmet'in incelenen metinde bugünün bilinci ve Türkçenin duyarlılığı ile yazdığını gösteren bir başka örnek sevgilisi Şirin hakkında yaptığı şu benzetmeliktir: “Konuştuğum dil gibi, Türkçe gibi güzelsin, Şirin...” (92). Bu durum, geleneksel “Ferhad ile Şirin” anlatısında, hâkim olan dilin Osmanlı Türkçesi olduğu düşünülürse dikkat çekici bir hâl alır.

C. Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'inde İdeolojinin Geleneksel Söylemin İçinden Meşrulaştırılması

Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyununun kaynak metinle ilişkisinin ortaya konulmaya çalışıldığı bölümde saptandığı gibi, Nâzım Hikmet oyununun motif yapısını oluştururken, anlatının halk hikâyesi versiyonuna bağlı kalmıştır. Bu nedenle sorulması gereken, Nâzım Hikmet'in motif yapısını anlatının halk hikâyesi versiyonundan seçmesinin ne anlama geldiğidir. İlk olarak şu söylenebilir: Her ne kadar benzer zihniyetin ürünü olsalar da, metnin motif yapısının seçiminde Osmanlı elitinin kullanımlarının değil de, halk arasındaki şeklinin temel alınması, yazarın

ideolojisiyle örtüştürülebilecek bir yön taşır. Bir başka ifadeyle yazar sosyalist görüşü gereği, daha önce despot olarak konumlandığımız sultan ve yönetici sınıfın içerisinde dolaşımda olan anlatının mesnevî biçimini değil, yönetilen toplumda varlığını sürdüren halk hikâyesi versiyonunu kullanmış olması muhtemeldir. Öte yandan Nâzım Hikmet’in, oyununun olay örgüsünü yerel bir halk hikâyesinden alması, “batı” kültürünü tek geçerli kültürmüş gibi algılayan anlayışlara karşı bir tavır içerir. Bu bağlamda onun, *Leylâ ile Mecnun* anlatısından yararlanarak *Le Fou d’Elsa* (Elsa’nın Mecnunu) adlı şiir kitabını yazan Louis Aragon’la benzer bir tutum içerisinde olduğu söylenebilir. George Sadoul, Aragon’un *Leylâ ile Mecnun*’dan yararlanmasını şöyle yorumlar:

Kültür sorununun yalnızca bir batı kültürü olmadığını, “batının dışında” da bir kültürün varlığını gördük. Kültürü Batı’nın tekeline çıkarmak, olaylara bizim Gibraltar dediğimiz Cebelitarık Boğazı’nın ötesinden bakmak gerekiyordu. İşte Aragon bunu yaptı. (88)

Sadoul’un savlarıyla paralel olarak Nâzım Hikmet, “Burjuva” dünyasında, “Doğu, Asya ve Afrika kültürlerinin” etkisinin “batı kültürü” için alçaltıcı sayıldığından söz eder (“Devrimin Hizmetinde” 253). Halbuki ona göre, Afrika ve Asya kültürleri, Yunan ve Roma kültürlerinden bağımsız olarak büyük bir geleneğe sahiptirler:

Antik çağda kültür değerlerinin sadece Yunanlılarla Romalılar tarafından yaratılmış olduğunu sanmak doğru mudur? Biz Afrika ve Asya halklarının kültürlerinin göz kamaştırıcı zenginliğini de biliyoruz. Hele şimdi bu kültürlerin gerçekten büyük geleneklerinin tüm önemini de anlıyoruz. (“Devrimin Hizmetinde” 253)

Asyalı olduğunu söyleyen yazarın, geleneksel halk anlatısı olan *Ferhad ile Şirin*’den yararlanıp bir oyun oluşturarak, alıntılanan düşünceler bağlamında, tekel olduğuna

inandığı “batı” kültürünün bu niteliğine karşı tavır aldığı ve Asya kültürünün zenginliğini ortaya koymaya çalıştığı öne sürülebilir.

Nâzım Hikmet, her ne kadar geleneksel *Ferhad ile Şirin* anlatılarından yararlınsa da, onun, özellikle bu anlatının mesnevî türündeki şeklini dönüştürme gayreti içinde olduğunu görürüz. Halbuki geleneksel *Ferhad ile Şirin* hikâyeleri ve mesnevîleri, ortak bir olay etrafında şekillenir. Omurganın temelde yinelendiği, buna karşılık bu yapının süslenmesi için uğraş verildiği metinlerdir söz konusu olan. Edward Said’in İslâm estetiğinin süslemeci niteliği üzerine yaptığı vurgu bu noktada işlevseldir (*Beginnings* 81). Çünkü geleneksel halk hikâyelerinde ve mesnevîlerde, İran ya da Arap edebiyatlarından alınan bir konunun süslemeyle çoğaltılması esastır. Bu bağlamda yeniden üretmenin değil; süsleyerek çoğaltmanın öncüllemesinin, modern edebiyatla ters düştüğü savlanabilir. *Ferhad ile Şirin* anlatısının, Tanzimat edebiyatından sonra yeniden yaratımından çok, halk hikâyesi versiyonuyla çoğaltıldığını görürüz. Daha önce belirtilen şu örnekler, sözü edilen durumu somutlar: Behrâm-zâde, *Ferhad ile Şirin* (1341); ‘Âşık Kitabı: *Ferhad ile Şirin* (tarih yok); Türk Neşriyat Yurdu, *Ferhad ile Şirin* (1930); Süleyman Tevfik, *Ferhad ile Şirin* (1934); Selâmi Münir, *Ferhad ile Şirin* (1937); Maarif Kütüphanesi, *Ferhad ile Şirin* (tarih yok). Talip Apaydın da *Ferhad ile Şirin* adlı kitabında, her ne kadar bazı değişiklikler yapmış olsa da (Şirin’i halk kızı olarak gösterme gibi), son kertede geleneksel *Ferhad ile Şirin* anlatısını yineler. Anılan kitapların estetik kaygıdan uzak olduğu da dile getirilebilir. Halbuki Nâzım Hikmet, geleneksel edebiyatta olduğu gibi *Ferhad ile Şirin* anlatısını çoğaltmaz, onu yeni bir yorumla dönüştürür. Bu kertede sözü edilen dönüştürümün niteliği sorgulanabilir.

Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar* adlı kitabında, Nâzım Hikmet’in özellikle *Jokond ile Si-Ya-U* başlıklı şiir kitabından hareketle,

şairin Oryantalist edebiyata karşı bir duruş benimsediğini ortaya koyar (63-4). Sözü edilen tavır alış, Oryantalist söylemin içinden yapılır. Çünkü “beyaz bir Avrupalı kadın ve batı kültürünün bir simgesi olan Jokond” (64) Asyalı bir erkeğe âşıktır. Oysa “sömürgeci edebiyatta, sömürgeci erkek yerli bir kadına cinsel anlamda sahip olur” (64). Mignon, benzer bir dönüştürümün Nâzım Hikmet’in *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* adlı şiir kitabında da olduğunu göstermeye çalışır (65). Mignon’un konumuz açısından önemli tespiti şudur: Nâzım Hikmet, “batı”nın emperyalist tavrına karşılık, onun söyleminin içinden, o söylemi değiştirerek cevap verir. Mignon’un dile getirdiği düşüncelere ek olarak, Nâzım Hikmet’in batılı söylemin yanı sıra karşısına aldığı diğer bir söylemin geleneksel Ortodoks söylem olduğu savlanabilir. Ortodoks söylemden kastettiğim, Osmanlı’nın kalıplaşmış dinsel ve toplumsal düşünüş şeklidir. Bu noktada Nâzım Hikmet’in *Ferhad ile Şirin* oyununda tasavvufî söylemi dönüştürümü hatırlanabilir. Bu dönüştürüm, somut sevgiliye duyulan aşkın yerini Tanrı aşkının değil; bütün insanlığa duyulan sevginin almasıdır. Böylelikle tasavvufî aşkı nihaî bir amaç olarak belirlenen Tanrı’yla bütünleşme, insanlarla bir olma biçiminde farklılaşır. Nâzım Hikmet’in sözü edilen uygulamayla geleneksel tasavvufî söylemi sahiplenerek, bu söylemin içerisinden yeni bir karşı söylem ürettiği öne sürülebilir. Onun bu çabası, Mignon’un belirlediği Oryantalist söyleme karşı oluş çabasıyla paralel ilerler. Dinî-tasavvufî söylemin dönüştürümü, inceleme konusu oyunda “derviş” figürüyle de gerçekleştirilir. Nâzım Hikmet, derviş figürüyle dinî-tasavvufî paradigmayı karşısına alır, onu sorgular ve olması gereken inancı açıklar:

DERVİŞ: Acelen ne? Bu fanide kimse kalmaz...

BEHZAD: Bu da laf mı? Bu fanide kazık kakmadık diye

öfkelenmeyecek miyiz, sevinmeyecek miyiz, sevmeyecek miyiz,
kıskanmayacak mıyız, dövüşmeyecek miyiz, yaşamayacak mıyız?

DERVİŞ: Gözünüz görmez öteyi, dünya hayaline düşmüşsünüz...

BEHZAD: Ne hayali, hangi hayal? Taşla, demirle, tahtayla, ne
bileyim ben, boyayla, fırçayla işlenen nesne hayal olur muymuş? Asıl
sen dünyadan bıkmışsın... Aylak aylak gezer durursun.

DERVİŞ: Ben dünya halini bilip terketmişim kil ü kâlini.

BEHZAD: Ben etmemişim. Kil ü kâlü, mil ü kâliyle beraber, dünya
makbulüm. Seviyorum mübareği... İnsan, işlediği şeyi sevmez mi?

(78-9)

Behzad ve “derviş” arasındaki alıntılanan diyalog, bir bakıma şairle geleneksel
Ortodoks İslamî inanç arasındaki çatışmanın somutlanmasıdır. Behzad, şairin
oyundaki sesi niteliğindeyken, “derviş” dinî-tasavvufî inancın bir gösterenidir.
Derviş, oyunda, olayların akışında işlevsel bir rol üstlenmez. Fakat o, Nâzım
Hikmet’in karşı söylem oluştururken kullandığı bir basamak gibidir. Ayrıca
“derviş”in söylediği “kîl ü kâl” sözü, divan şairlerinden biri olan Fuzulî’nin bir
“kıt’a”sına anıştırma yapar. Sözü edilen “kıt’a” şöyledir:

İlm kesbiyle pâye-yi rif’at

Ârzû-yı muhâl imiş ancak

Işk imiş her ne var âlemde

Gerisi kîl ü kâl imiş ancak. (*Fuzûlî ve Türkçe Divanı’ndan Seçmeler*

228)

Fuzulî, gönderme yapılan şiirinde, Tanrı aşkının dışında her şeyi bir
dedikodudan (kil ü kâl) ibaret görür. Nâzım Hikmet, doğrudan Fuzulî’nin ifadelerini

kullanarak bir karşı söylem oluşturur ve vurguyu Fuzulî'nin aksine, yaşanan maddî dünyaya yapar.

Nâzım Hikmet, geleneksel söylemi içerden dönüştürürken, aynı zamanda geleneksel biçimlerden de yararlanır. Bu bağlamda onun, divan şiirinin nazım biçimlerinden biri olan rubai tarzında yazdığı şiirler örnek gösterilebilir. Yalnız, kitabına *Rubailer* adını koymasına karşılık, bu türde yazılan eserlerden farklı bir içerikte söylem geliştirdiği vurgulanabilir. Bu farklılık, her ne kadar kullanılan söylem ve biçim geleneksel edebiyatla benzer olsa da, geleneksel edebiyatın dile getirdiği dünya görüşüne karşı olunmasında yatar. Nâzım Hikmet'in söz konusu dünya görüşüne karşı tavır alışı, onun bir rubaisi etrafında sorgulanabilir:

Bir gerçek âlemde gördüğün ey Celâleddin, heyûla filan değil
Uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressam illet-i ûla filan değil
Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin en muhteşemi:
'Suret hemi zıllest...' filan diye başlayan değil... (*Rubailer* 7)

Nâzım Hikmet, alıntılanan rubaisini, Mevlânâ'nın aşağıdaki rubaisini karşısına alarak oluşturmuştur:

Suret hemi zıllest u heyûla midân
Tasvirigereş illet-i ûla midân
Lahud be nasud fûru nâyed lîk
Nâsud u lâhûd huveydâ midân. (Alıntılanan Yavuz, "Nâzım ve Mevlânâ" 17)

İki rubai karşılaştırıldığında, Nâzım Hikmet'in doğrudan doğruya, Mevlânâ'nın rubaisine karşı bir söylem geliştirdiği ortaya çıkar. Mevlânâ'nın rubaisinde kullanılan "heyûla", "illet-i ûla" ve "suret hemi zıllest" gibi sözcükler Nâzım Hikmet'in rubaisinde de aynen tekrar edilir. Bir farkla: Bu kavramlar değillenerek rubaide

muhafaza edilir. Ayrıca, kaynak metnin anlamı tümüyle olumsuzlanarak tersine çevrilmiştir. Bu anlamda, Julia Kristeva'nın kavramsallaştırmasıyla bütünüyle olumsuzlama (négation totale) yapılır. Konu edilen rubainin redifinin “değil” olması bu bakımdan önemlidir. Ayrıca rubainin, kitapta ilk sırada olması da dikkat çekicidir. Ancak göz önünde bulundurulması gereken bir diğer nokta, Nâzım Hikmet'in “heyûla”, “illet-i ûla” ve “suret hemi zillest” sözcüklerini değillerken, bu sözcüklerin içerdiği dünya görüşünü de olumsuzluyor olmasıdır. Görüldüğü gibi Nâzım Hikmet, Mevlânâ'nın bir rubaisi merkezinde tasavvufî düşüncesini karşısına alırken, aynı zamanda bu söylemi içerden kuşatır ve bu söylemin içinden cevap olarak bir karşı söylem yaratır. Nâzım Hikmet'in bu edimi, daha önce belirtilen, onun Oryantalist söylem karşısında tavır alış biçimiyle benzerlik gösterir. Bu durumda Nâzım Hikmet'in yapıtlarını oluştururken iki söylemi karşısına aldığını söylemek olanaklıdır. Sözü edilen söylemler Oryantalist anlayış ve dinî-tasavvufî inanıştır. Dinî-tasavvufî inanış bir bakıma ötekileştirilmiş ve böylelikle onunla hesaplaşma yoluna gidilmiştir. Söz konusu tavır alışın, farklı metinlerde görünürlük kazandığı ileri sürülebilir. Bahsedilen tavır alış şöyle aşamalandırılabilir: Toplum içinde temelli bir yer teşkil eden İslâm'a ait kutsal değerler sistemi, söylemin kullanılması ile önce sahiplenilir, daha sonra ise aynı söylemden faydalanılarak sözü edilen değerler sorgulanır. Son kertede, bu söylemle ifade edilen dünya görüşünün yerine yeni bir dünya görüşünü ikame etme çabası vardır. Söylenenler, Nâzım Hikmet'in bu çabasının anlamlandırılmasını gerekli kılar.

Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta, ezilmiş sınıfların “Hazreti Ömer”in şahsına atfettikleri menkıbelerden “ileri, inkılâpçı bir vasıta olarak” yararlanılabileceğini vurgular:

Zannedersem, çok sonradan, İslâm medeniyeti denilen büyük ticaret, büyük toprak, köle, hattâ bir çeşit manifaktura münasebetleri içinde ezilmiş sınıfların Ömer’in şahsına izafe ederek menkıbeleştirmiş oldukları fıkralar ki bunlar o sınıfların [İ]slâmiyet şeklinde ve çerçevesi içinde tecelli etmek zaruret ve mecburiyetinde olan ideolojileri, hasretleri ve emellerinin bir kısmının ifadesidir. Bilhassa bu bakımdan, bir mücadele silahı olarak Ömer’in menkıbeleri pratikte bizde dahi tetkike değer bir tezahürdür. Bizde bu silah son asırda, hattâ Mehmet Akif’te kapitalizmin inkişâfına karşı kullanılan ve çok kere maalesef mürteci bir vasıta olmuştur. Halbuki bazı muayyen tatik anlarda bu menkıbeler pekâlâ ileri, inkılâpçı bir vasıta olarak da kullanılabilirler. (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 124)

Alıntılanan uzun paragrafta menkıbeler için “silah” tabirinin kullanılması ve Mehmet Akif’in bu menkıbeden yararlanmasına karşılık, bunlara ilerici amaçlar için başvurulabileceğinin söylenmesi dikkat çekicidir. Nâzım Hikmet’in İslâmî kültüre içkin olan menkıbelerden yararlanma düşüncesi, onun, Meyerhold tarafından yapıldığına inandığı şu edimle örtüşür:

Onun en sevdiği fikirlerden biri şöyleydi: Halkın hayatına, kendi halk tiyatrosu geleneklerine, folklor kökleriyle bağlı olan her milli tiyatro, yeni ifade olanaklarını, her halktan emekçi seyircinin anladığı, yakın ve aziz bildiği geleneksellik unsurlarıyla ustaca birleştirmeyi becerebilmelidir. (“Devrimin Hizmetinde” 250)

Nasıl ki Meyerhold “yeni ifade olanaklarını[n]” halkın “yakın ve aziz bildiği geleneksellik unsurlarıyla” birleştirilmesi gerektiğini düşünüyorsa, Nâzım Hikmet de bu düşünceyle paralel olarak toplum için özel bir değeri olan dinî-tasavvufî söylem

içerisinden sosyalist düşünceyi konumlandırmaya çalışır. Bir başka ifadeyle onun, özel bir anlama sahip İslâmî değerler sisteminin yerine, yine özel değerlerle bezenmiş sosyalist dünya görüşünü ikame etmek istediği söylenebilir. Bu noktada, Nâzım Hikmet'in tavrıyla Karl Mannheim'ın meşrulaştırma kavramıyla gönderimde bulunduğu anlamın örtüştüğü öne sürülebilir. Kemal H. Karpas, "The Stages of Ottoman History..." (Osmanlı Tarihinin Aşamaları) adlı makalesinde, Mannheim'ın, yeni fikirlerin meşrulaştırılmasının, hâkim olan dinî sistemin doğmasına uygun olarak o söylemin içinden yapıyor oluşuna ilişkin savını aktarır (80-1). Nâzım Hikmet de, Mannheim'ın söyledikleriyle koşut olarak, Marksist düşünceye ait yeni fikirleri, yaşadığı toplumsal ortamda hâkim olan dinî-tasavvufî söylemi sahiplenerek meşrulaştırmaya çalışır. Hâkim olan dinî-tasavvufî söyleminin sahiplenilmesiyle, aynı zamanda alımlayıcının yeni fikirleri yadırgamasının da önüne geçilmiş olunur.

Aslında, tikel bağlamda sorunsallaştırdığımız Nâzım Hikmet'in bu uygulaması, dünya şiirinde çeşitli şairleri kapsayacak şekilde genişletilebilir. Federico Garcia Lorca, Louis Aragon ve Amal Dunqul gibi şairler bu bağlamda örnek gösterilebilir. Fatma Moussa-Mahmoud, "Changing Technique in Modern Arabic Poetry: A Reflection of Changing Values?" (Modern Arap Şiirinde Değişen Teknik: Değişen Değerlerin Bir Yansıması) adlı makalesinde Amal Dunqul'un - Nâzım Hikmet'le benzer şekilde- Ortodoks İslâmî kültüre ilişkin değerleri dönüştürdüğünü ortaya koyar (68-71). Amal Dunqul ve onun bağlı olduğu komitenin özellikle 1950 ile 1960'lı yıllarda sözü edilen uygulamaya yönelmeleri, Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'i 1948 yılında yazdığı düşünüldüğünde önem kazanır. Başka bir uygulama Federico Garcia Lorca'nın *Tamarit Dîvanı*'dır. Fakat, Lorca'nın İslâmî kültürden yararlanmasının ve onu dönüştürmesinin farklı bir niteliğe sahip

olduğu dile getirilebilir¹. Louis Aragon ise, *Le Fou d'Elsa* (Elsa'nın Mecnunu) kitabının ismiyle Arap-Fars-Osmanlı kültüründe yer etmiş olan geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatısına doğrudan gönderimde bulunur. Ayrıca Amirah al-Zayn'ın "Min Majmun Leyla ile Majmun İlsa: Bath fi al-Tanas wa-al-Fada'al-Adabi" (Leyla ile Mecnun'dan Elsa'nın Mecnun'una: Edebiyat Evreni ve Metinlerarasılık) adlı makalesinde gösterdiği gibi, Aragon söz konusu kitabında *Kur'an*'a ve tasavvufa içkin olan bir söylemi kullanır. Aragon, Arapça kelimeleri sıkça kullanmasının yanı sıra, *Kur'an*'ın surelerine de doğrudan atıf yapar (168-70). Fakat Aragon'un kitabının, geleneksel *Leylâ ile Mecnun*'lardan farklı olduğu söylenebilir. Çünkü Aragon için önemli olan Allah sevgisi değil, Elsa'ya duyulan aşktır. Roy Jay Nelson'ın *Le Fou d'Elsa* adlı tanıtım yazısında belirttiği gibi, dünyayı biricik dönüştürme yolu Elsa'ya duyulan mistik aşktır. Öte yandan Aragon'un, Paris'in düşüşüyle Endülüs'ün düşüşü arasında paralellik kurması ve Katolikler tarafından din değiştirmeleri için zorlanan Müslümanlarla özdeşleşmesi, onun İslâmî kültüre olan yakınlığını somutlar. Bütün bunlar göz önünde tutulduğunda, Nâzım Hikmet'in geleneksel İslâmî kültürle olan alış verişinin veya onu söylem düzleminde öteki olarak konumlandırmasının sosyalist edebiyatta da var olan bir yönseme olduğu dile getirilebilir. Ayrıca Nâzım Hikmet'in bu yönsemeden haberdar olduğu da düşünülebilir. Bu bağlamda, Nâzım Hikmet'in 1945 yılında karısı Piraye'ye yazdığı mektubu örnek gösterebiliriz:

Şimdi "Pirayeye Rubailer" adıyla yeni bir kitaba başladım. 40 tane kadar Rubai olacak. Senin aşkına güvenerek şimdiye kadar gerek şark gerekse garp edebiyatında yapılmamış olan bir şeye, yani rubailerle Materyalizmi vermeye çalışacağım. (*Rubailer* 35)

¹ Laurent Mignon'un, "Federico Garcia Lorca'nın *Tamarit Dîvanı*" adlı makalesine, sözü edilen niteliği ortaya koyması nedeniyle bakılabilir.

Alıntılanan paragrafta, şimdiye kadar rubailerle “Materyalizmin” verilmediğinin belirtilmesi iki nedenle önemlidir. Bu nedenlerden ilki, vurgulanan ifadelerin, Nâzım Hikmet’in garp (batı) edebiyatında İslâmî kültüre ait geleneksel kalıplardan yararlanıldığıının farkında olduğunu imâ etmesidir ki bu durum onun sosyalist edebiyattaki söz edilen yönsemeden haberdar olduğu savını destekler. İkinci neden ise, Nâzım Hikmet’in yaptığı işin yeniliği hakkındaki düşüncesidir. Nâzım Hikmet, rubailerle birlikte Materyalist düşünceyi aktarmanın yeni bir anlatım olanağı olduğunu söylemesi, bu bakımdan onun estetik yeniliği önemseydiği anlamına gelir.

Nâzım Hikmet, *Ferhad ile Şirin* oyununda, dinî-tasavvufî söylemin yanı sıra, Osmanlı devletinin despotik yapısını imleyen göstergeleri de karşısına alır ve bu göstergeler içinden cevap olarak yeni bir göstergeler sistemi inşa eder. Daha önce kanıtlanmaya çalışıldığı gibi, Nâzım Hikmet, Osmanlı şiirinde sevgili olarak konumlandırılan “sultan”ı alaşağı ederek, yerine toplumu ikame etmiştir. Bu durum onun, Osmanlı devletini padişah egemenliğinde, her türlü gösterenin zorunlu olarak padişaha bağlı olduğu bir toplum olarak gördüğünü de somutlar.

Oyunda, “Hekimbaşı”nın düşündükleri bu savı desteklemesi bakımından önemlidir: “Ne de olsa sen de soyuna çekmişsindir, Sultanım. Baban Şah Sanem ölümünden beş dakika önce, ustamın boynunu vurdurmadı mıydı?” (62). Alıntılanan ifadeler, Sultanın keyfi uygulamalarını gösterir. Sultanın keyfi uygulamalarını gösteren bir başka örnek Mehmene Banu’nun şu sözleridir: “Vurduracağım hepinizin boynunu. Senin, Hekimbaşı, senin Müneccim, (*Vezir’e*) Seninkini de... Arzen şehrinde de, yediden yetmişe kadar... Taş üstünde taş...” (64). Ayrıca daha önce bahsedildiği gibi, Nâzım Hikmet’in, Osmanlı edebiyatında sevgili olarak alınılan “sultan”ı (Mehmene Banu), halktan birine âşık olarak göstermesi (Ferhad), yine onun geleneksel edebiyattaki sultan=sevgili; halk=âşık göstergelerini tersine döndürmüş

olduğu şeklinde yorumlanabilir. Oyunda elit tabakayla halk arasındaki sınır çizgiyi, bu şekilde yöneten sınıfın hakimiyetinde despot bir yapılanmayı gösteren asıl önemli öge “içme suyu”dur. Halk “irin gibi akan çeşmelerden” su içerek ölmekte iken, saraydakiler Demirdağı’nın ötesindeki pınardan su içerler. Aynı suyu içen Sultan’la Gelen çok farklı tepkiler verirler: Sultan suyun “kan gibi ılık” (65) olduğunu söyler; Gelen’se “şeker gibi” (67). Böylelikle su simgesiyle yönetici elite halk arasındaki sınıf farkı belirginleşir. Bu bağlamda, Osmanlı’nın, Nâzım Hikmet tarafından elit tabakanın halkı yönettiği despotik bir toplum olarak görüldüğü söylenebilir. Sömüren elit tabakanın kültürü edebî kültür dahil olacak şekilde sorgulanır. Bu sorgulamada, İslâmî söyleme alınan tavır gibi, ilk olarak karşı olunan söylem sahiplenilir ve bu söylemin içerisinden cevaben yeni bir söylem üretilir.

İKİNCİ BÖLÜM

SEZAI SEZAI KARAKOÇ VE GELENEKSEL EDEBİYAT

A. Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unun Kaynak Metinle İlişkisi

Tezin bu bölümünde, ilk olarak Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unun kaynak metinle ilişkisi sorgulanacak, daha sonra inceleme konusu metnin kaynak metinden yaptığı yinelemeler ve dönüştürümlerin ne anlama geldiği tartışılacaktır. Fakat, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unun kaynak metinle ilişkisine geçmeden, söz konusu anlatının tarihsel arka planı üzerinde kısaca durulacaktır.

Kaynağı Arap edebiyatından olan *Leylâ ile Mecnun* anlatısı, sonradan Mecnun adını alan Kays'ın, sevgilisi Leylâ için söylediği şiirler, bu şiirleri açıklamak için yapılan yorumlar ve bunlara eklenen söylentilerden oluşmuştur (Levend 1). Anlatının asıl kahramanı olan Kays'ın tarihsel kişiliği hakkında farklı görüşler öne sürülür. Bazılarına göre (ki Abdülkadir Karahan'a göre bu ihtimal güçlüdür) Kays/Mecnun, Kaysb. Al-Mulavvah al-Âmirî adında bir şairdir (Karahan 147; Levend 1). Bir başka görüşe göre Kays/Mecnun, amcasının kızını seven ve bu durumu açıklamak istemeyen Mervan soyundan bir Emevî prensidir (Karahan 147; Levend 1). Anlatıda geçen olaylar ise H. 41-56=M. 661-675 yılları arasında Medine valisi olan Halife Mervanü'bnü'l-Hakem (H. 64-65XM. 683-685) ile oğlu Abdü'l-

Melik (H. 65-86XM. 685-705) zamanına rastlar (Levend 1). Anlatının kahramanlarının tarihsel kişiliklerinin kesin belirlenememiş olunmasının yanı sıra, olayların meydana gelişi ve sıralanışı konusunda da farklı söylentiler egemendir. Anlatının olay örgüsündeki farklı söylentilere karşılık, bu olay örgülerinin ortak noktası, tasavvufî bir içeriğe henüz sahip olmamalarıdır. Nitekim X. yüzyıldan itibaren anlatı tasavvufî aşkın temsili olarak alımlanmaya başlanmıştır (Levend 7).

Leylâ ile Mecnun anlatısı, X. yüzyıldan beri yaygın bir şekilde görülmektedir. Mecnun'a atfedilen şiirler, aralarına katılan mensur parçalarla birbirine bağlanarak bir hikâye hâline sokulmuştur (Levend 6). Bunlardan en yaygını, hangi tarihte yazıldığı bilinmemekle birlikte, birçok esere kaynaklık teşkil eden Ebû Bekrî'nî-Vâlibî'nin *Dîvânü Mecnûnı Leylâ*'sıdır. Mecnun'un şiirleri, daha sonra aynı şekilde başkaları tarafından açıklamalarıyla birlikte toplanmıştır. Bunların dışında şair Ahmed Şevki anlatıyı manzum bir piyes olarak yazmış ve oyun *Mecnûnı Leylâ* adıyla basılmıştır (Levend 6). Fakat araştırmacıların görüş birliği, anlatının ilk defa plânlı olarak Genceli Nizamî tarafından H. 584-M. 1188 yılında yazılmış olduğudur (Karahan 148; Levend 11). Nizamî'den sonra da, İran, Arap, Urdu ve Türk edebiyatında çok sayıda *Leylâ ile Mecnun* anlatısı yazılmıştır. Öte yandan, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'ununu yazarken bu çok sayıda *Leylâ ile Mecnun* arasından kaynak metin olarak özellikle Nizamî ve Fuzulî'nin *Leylâ ile Mecnun*'unu (Fuzulî'nin eseri yazış tarihi H. 942) seçtiğini görürüz. Sözü edilen her iki şairin (Nizamî ve Fuzulî) ve metinlerinin, Sezai Karakoç'un kitabının "Şairin Kuşkusu" bölümünde anılması (569) ve Sezai Karakoç'un bu silsileye eklemeye çalışması, kaynak metin konusundaki düşüncemizi destekler. Fakat Sezai Karakoç her ne kadar Nizamî ve Fuzulî'nin yanında Molla Câmi'nin adını ve *Leylâ ile Mecnun* kitabını (eserin yazılışı H. 889) anmış olsa da, Sezai Karakoç'un, inceleme konusu metnini

yazarken motif yapısı bakımından çok farklı olan Câmî'nin *Leylâ ile Mecnun*'unu kaynak metin olarak seçmediği söylenebilir. Bu noktada, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unun kaynak metni olduğunu savladığımız Nizamî ve Fuzulî'nin aynı addaki kitaplarının bölümleri ve olay örgüsü özetlenebilir (Kronolojik sıra takip edildiği için Nizamî'nin metni temel alınacak, Fuzulî'nin yazdığı *Leylâ ile Mecnun* anlatısının motif farkları köşeli parantez içinde gösterilecektir):

Nizamî esas olaya geçmeden sırasıyla şu bölümleri yazar: Münacat, Na't, Mi'rac, Yaradılışın Hâdis Olduğu Hakkındaki Kesin Delil, Delilin Başlangıcı, Kitabı Nazmetmenin Sebebi, Şervanşah Ahtısan bin Minuçihrin Medhi, Padişaha Tazim, Nizamî Oğlunu Şirvanşahın Oğluna Emanet Ediyor, Kıskançlardan ve Şairin Kudretini İnkâr Edenlerden Şikâyet, Şikâyet Etmekte Haklı ve Ma'zur Olduğunu Anlatıyor, Oğlu Mehmet Nizamî'ye Nasihat, Az Söylemenin İyiliği, Ölen Anası ve Babası Hakkında, Eski Arkadaşların Hâtırası, Maddî Vücudu Unutmak Hakkında, İkbâl ve Rütbeye Kıymet Vermemek, Geçen Ömrü Unutmak, Fazla Mütevazı ve Miskin Olmamalı, Temsil, Zulme Katlanmamak Hakkında, Padişahların Hizmetinde Bulunmamak, Kimsenin İşine, Geçimine El Uzatmamak Hakkında, Kanaat Hakkında, Halka Neşe İçinde Hizmet Etmeli, Mütevazı Ol ki Yüksesin, İnsan Şiiri Yalnızca Bir Köşeye Çekilip Öyle Yazmalı (Tarlân 1-61). [Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnun*'unda ana olaya geçmeden sırasıyla şu bölümler yer alır: Arapça ve Farsça karışık münacat; tevhid; ikinci bir münacat; kendine hitap; na't; mi'raciye; Peygamberi öven Arapça, Farsça ve Türkçe karışık bir kaside; sâkiye hitap; sâkinâme; Kanunî'ye övgü; "Sebeb-i Nazm-ı Kitab" (Doğan 29-105; Levend 238)].

Mecnun'un babası, kabilenin lideri olmasına karşılık oğlu yoktur. Bu nedenle Allah'a erkek çocuğunun olması için dua eder ve duası kabul olunur. Kays büyüüp okula başladığında orada Leylâ'yı görür ve her ikisi birbirlerine ilk görüşte âşık

olurlar. İki âşığın aşkları dillere düşünce ailesi Leylâ'yı okuldan alır. Okula her günkü gibi Leylâ'yı görmek ümidiyle giden Kays, onu okulda göremeyince yalın ayak sahralarda, geceleri şiir okuyarak Leylâ'nın çadırının etrafında dolaşır ve üzüntüden Mecnun olur [Fuzulî'de ayrıca Leylâ'yı görmek için gezintiye çıkan Mecnun, onunla karşılaşır ve birbirlerini gördüklerinde her ikisi de bayılır. Arkadaşları onları gül suyuyla ayıltırlar. Mecnun ayıldıktan sonra yakasını yırtarak çöle kaçar]. Mecnun'un babası sonunda Leylâ'yı istemeye karar verir ve kabilenin önde gelenlerini toplayıp Leylâ'yı istemeye gider; fakat Leylâ'nın babası her ne kadar onları iyi karşılamış olsa da, oraya geliş niyetlerini öğrenince Mecnun'un adının deliye çıkması nedeniyle ona kız veremeyeceğini söyler. Mecnun'un babası, oğlunu iyileşmesi için Kabe'ye götürür. Halbuki Mecnun burada aşkının artması dileğinde bulunur. Mecnun'un yeniden çöllere düşmesi üzerine babası, Leylâ'nın kabilesinin şikâyeti nedeniyle oğlunun “şahne” tarafından öldürüleceğini duyar ve oğlunu ikna ederek eve getirir. Fakat Mecnun fazla dayanamayarak yeniden çöle kaçar [Bu motif Fuzulî'de daha ileriki bir aşamada yer alır. Bu noktada söz konusu metinde Mecnun'un tuzağa düşmüş ahuyu ve güvercini kurtarması motifleri kullanılır. Benzer bir motif Nizamî'de daha sonra işlenecektir]. Bu sırada Leylâ da Kays'ın aşkıyla gizli gizli ağlamaktadır. Mecnun'un şiirlerini duymakta ve kendi de şiirler yazıp sokağa atmaktadır. Bu şiirleri bulanlar Mecnun'a götürürler [Fuzulî'nin metninde Leylâ şiir yazmamasına karşılık, aynı şekilde evde üzüntüyle beklemektedir]. Öte yandan İbn-i Selâm adında zengin bir adam, Leylâ'yı görüp beğenir ve onu babasından ister. Bu teklifi Leylâ'nın babası olumlu karşılar.

Kahramanlığıyla ün salmış Nevfel, bir gün avlanmak için sahraya çıktığı sırada Kays'a rastlar, macerasını öğrenerek ona acır ve Leylâ'yla onu evlendireceğini vadeder [Fuzulî'nin metninde Nevfel şiirlerini duyduğu Mecnun'la tanışmak ister].

Nevfel Leylâ'yı babasından ister, fakat bu isteği reddedilir. Bunun üzerine Nevfel tekrar aynı istekte bulunur. Yine reddedilince Leylâ'nın kabilesine savaş açar [Fuzulî'nin metninde Nevfel yalnız bir defa Leylâ'yı istedikten sonra savaş açar]. Nevfel'in ordusuyla Leylâ'nın kabilesi savaştığında Mecnun, Nevfel'in askeri ölünce sevinir ve onun bu davranışını Nevfel'in bir askeri görür. Sonunda Nevfel'in ordusu savaşı kaybeder. Bu yenilgiyi kabullenemeyen Nevfel, Leylâ'nın kabilesine ikinci defa savaş açar. Bu kez galip gelir, fakat Leylâ'nın babası kızını Mecnun'a vermemesi için Nevfel'e yalvarır. Mecnun'un Leylâ'nın kabilesinden biri öldüğünde üzüldüğünü gören askerin bu olayı Nevfel'e anlatması ile Nevfel Leylâ'yla Mecnun'u birleştirmekten vazgeçer [Fuzulî'nin metninde asker ilk savaş sonunda Mecnun'un sözü edilen tavrını Nevfel'e bildirir]. Nevfel'e sitemler ederek çöle dönen Mecnun elbisesini ve silahını vererek avcıdan ahuları ve geyikleri kurtarır, kargayla konuşur. Bir gün Mecnun, "kocakarı"nın bir adamın boynuna ip takarak onu dolaştırdığını görür ve kocakarıya ne yaptığını sorar. Kadın fakir oldukları için böyle bir hileye baş vurduklarını, dilenerek paraları paylaştıklarını söyler. Bunun üzerine Mecnun asıl boynundan bağlanması gerekenin kendisi olduğunu, böyle yaptığı taktirde paranın tamamının kendisinin olabileceğini dile getirir. Boynuna ip geçirilmiş hâlde dolaşan Mecnun, her çadır kapısında Leylâ der ve insanlar başına taş attıkça da sevincinden oynar. Leylâ'nın çadırına geldiklerinde başını taşlara vurarak ağlar ve ipten kurtularak Necd'e kaçır [Fuzulî'nin metninde Mecnun'u zincire vuran bir pirdir. Ayrıca Mecnun taş yağdıkça oynamak gibi abartılı davranışlarda bulunmaz. Öte yandan Fuzulî'nin metninde ek bir başka motifse, Mecnun'un kör kılığına girerek kapı kapı dolaşmasıdır].

İbn-i Selâm elçi göndererek tekrar Leylâ'yı ister. Babası evlilik teklifine razı olur. Evlendikten sonra İbn-i Selâm'la yalnız kalan Leylâ, İbn-i Selâm'ın kendisine

dokunma isteğini şiddetle reddeder ve bir daha dokunursa kendisini öldüreceğini söyler [Fuzulî'nin *Leylâ ile Mecnun*'unda, Leylâ cinli olduğunu, bu nedenle yattığı kişiyi cinin öldüreceğini söyleyerek İbn-i Selâm'la birlikte olmaktan kurtulur]. Mecnun, Leylâ'nın evlendiğini işitince başını taştan taşa vurur. Haberi getiren kişiye Mecnun'a, Leylâ'nın bir gece bile kocasıyla yatmadığını ve sadece onu düşündüğünü iletir [Fuzulî'nin metninde Zeyd, Mecnun'un Leylâ'yı vefasızlıkla suçladığı mektubunu, Leylâ'ya götürür. Karşılığında da Leylâ'nın, kocasıyla birlikte olmadığını ve sadece Mecnun'u sevdiğini belirten mektubunu geri getirir]. Mecnun'un babası, Mecnun'u geri götürmek için ikna etmeye çalışır, fakat onun ikna olmayacağını anladıktan sonra vazgeçip döner ve çok geçmeden de ölür. Mecnun, babasının mezarına giderek yanıp yakılır.

Bir gün Mecnun kendisiyle Leylâ'nın adının bir yerde yazılmış olduğunu görür ve Leylâ'nın ismini kazır. Niçin kazıdığını sorunlara zaten ikisinin tek varlık olduğunu, Leylâ'nın adının kötüye çıkmaması için kazıdığını belirtir.

Mecnun'un dayısı çıplak Mecnun'a giyecek ve yiyecek, daha sonra da annesini getirir. Annesi Mecnun'un hâlini görüp perişan olur, geri dönünce kederinden ölür [Bu motif Fuzulî'nin metninde yer almaz]. Selam-ı Bağdadî adlı bir kişi, Mecnun'un şiirlerini okuyarak ona hayran olur ve kendisiyle birlikte yaşamak istediğini söyler. Fakat yemeği bittikten sonra dayanamayıp ayrılır [Bu motif Fuzulî'de yoktur].

İbn-i Selâm, aşk acısına daha fazla dayanamayarak ölür. Zeyd bu durumu Mecnun'a iletir. Mecnun'un yalnızca sevinmesi gerekirken hem üzülür hem de sevinir. Zeyd üzülmemesinin sebebini sorduğunda Mecnun İbn-i Selâm'ın Leylâ için canını verdiğini, halbuki bunu kendisinin başaramadığını söyler [Fuzulî'nin *Leylâ ile Mecnun*'unda Mecnun sadece üzülür]. Âdet üzere iki yıl yas tutan Leylâ, bu fırsattan

istifade ederek aşkı için ağlar. Yas süresi tamamlandıktan sonra Leylâ, Zeyd'den Mecnun'u getirmesini ister. İki sevgili buluştuklarında bayılırlar. Zeyd bunları gül suyuyla ovarak uyandırır. Kalktıklarında Leylâ, kolunu Mecnun'un boynuna atar. İki vücut bir olur ve böylece bir gün kalırlar. Bu geceden sonra Mecnun üstünü başını yırtar, nara atarak yeniden çöle döner [Bu motif Fuzulî'nin metninde yer almaz. Fuzulî'de Leylâ göç kervanıyla giderken yolunu kaybeder. Yol sormak için zayıf bir adamın yanına yaklaşır ve ona kim olduğunu sorar. Bu kişi Mecnun olduğunu söyler. Leylâ bu söze her ne kadar önce inanmazsa da daha sonra konuştuğu kişinin Mecnun olduğunu anlar. Fakat daha sonra Mecnun Leylâ'yı tanımaz. Çünkü Mecnun artık "hakikî aşka" ulaşmıştır. Leylâ, Mecnun'un aşkının cismanî olmadığını görerek geri döner. Çok geçmeden de ölür]. Leylâ Allah'a dua ederek ölmek ister. Duası kabul olunur. Mecnun da onun mezarına gidip Allah'a yalvarması sonucunda ölür ve birlikte gömülürler. İki âşğın mezarında yatan Zeyd, bir gün rüyasında Leylâ ile Mecnun'u Cennet'te görür ve insanlara bu durumu anlatır. Bu nedenle halk arasında her iki âşık ulvî bir nitelik kazanır.

Bu noktada, kaynak metin olarak belirlediğimiz Nizamî'nin ve Fuzulî'nin *Leylâ ile Mecnun* mesnevîlerinin motif yapısının Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda ne kertede yinelandığı ve değiştirildiği sorgulanabilir. Fakat bu çabada, inceleme konusu metindeki süreklilikler ve dönüştürümler kadar, metne dahil edilmeyen motifler de dikkate alınacaktır. Ayrıca, kaynak metindeki sıra esas kabul edilecek ve Sezai Karakoç'un metninin bu esasa uygunluğu da tartışma konusu yapılacaktır.

Sezai Karakoç, metnine geleneksel mesnevîlerdeki sırayı (ki bu sıra kaynak metin olan Nizamî ve Fuzulî'nin *Leylâ ile Mecnun*'larında da vardır) takip ederek başlamaz. Bir başka ifadeyle geleneksel mesnevîlerde karşılaştığımız "dibace",

tevhid”, “münacât” gibi bölümlemeler, Sezai Karakoç’un inceleme konusu metninde kullanılmaz. Öte yandan, bu bağlamda geleneksel mesnevîlerde esas hikâyeye geçilmeden bulunması gereken “sebeb-i telif”, metnin ortasında “Şairin Kuşkusu”, “Parantez” ve “Dönüş” başlıklarıyla yer alır. Anlatıcının “Parantez” bölümünde yaptığını “sebeb-i telif” olarak adlandırması (573) savımızı destekler. Bu bağlamda, geleneksel sebeb-i telifler ile Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’unda sebeb-i telif olarak konumlandığımız bölümler karşılaştırılabilir.

Sözü edilen kitapla mesnevîlerin yazılma nedeni arasında temelli bir fark vardır. İsmail Ünver, “Mesnevî” adlı yazısında, “Sebeb-i Te’lif”lerin yazılma nedeni olarak dört madde belirler:

- 1) Şairler düşlerinde büyük mesnevî ustaları ile konuşurlar, bu ustalar şairden eser yazmasını isteyebilir
- 2) Düşünde ya da kendi âlemine dalmışken “hâtif (=sahibi görünmeyen ses)”ten gelen bir ses, ondan böyle bir mesnevî yazmasını isteyebilir
- 3) Şair dostlarıyla oturup ünlü bir mesnevîyi okurken, arkadaşları ondan benzeri bir eser yazmasını isteyebilir
- 4) Zamanın sultanı ya da başka bir devlet büyüğü, yabancı bir dilde yazılmış beğendiği bir eserin Türk diline kazandırılmasını şairden isteyebilir. (437)

Nitekim, Nizamî ve Fuzulî kaynak metin olan *Leylâ ile Mecnun*’larında de eseri yazma nedeni olarak paralel gerekçeler ileri sürmüşlerdir. Nizamî, dönemin padişahının kendisinden orijinal ve sanatsal bir *Leylâ ile Mecnun* yazmasını istediğini; bu nedenle herkesten farklı ve yeni şeyler söyleyeceği bir *Leylâ ile Mecnun* ortaya koyduğunu belirtir (25-30). Fuzulî ise, *Leylâ ile Mecnun* yazma

sebebini, arkadaşlarının kendisinden Türkçede olmayan bir *Leylâ ile Mecnun* yazmasını istemesi olarak belirler (100). Sezai Karakoç, her ne kadar motif yapısında sözü edilen iki şairden yararlansa da, eseri yazma amacı olarak farklı bir gerekçe öne sürer: Bu amaç, toplumu yaşanılan çağın olumsuz koşullarından eskilerin yaşadığı olgun çağa, bir başka deyişle İslâm'ın egemen olduğu bir döneme çıkarmadır. İşte bu durum “kitabın bir ödevi[dir]” (575).

Bizse sesleniyoruz cehennemden
Bataklık ve her türlü kir içinden
İnkâr umursamazlık körlük
Her türlü putlaştırma ve maddeye taparlık
İlkin bu kötülük ağını yırtmak gerek
Köleliklerin çelik zincirini parçalamak
Ruhları çekip götürmek yeni bir dünyaya
Eritip arıtmak bir yüksek fırın potasında
Her türlü cüruftan pastan arınmalı maden
Arınış, büyük arınış gelmeli ateşten
Ruh arına arına özgür olmalı
Tanrı'ya yaklaşma hâlini bulmalı
Kitabın bir ödevi
Çağdan çıkarıp ebedî çağa götürme oyunu. (574-5)

Mesnevîlerin yazımında belirlenen dört nedenin dışında bir amaç Sezai Karakoç'un metninin yazımında ön görülür. Mesnevîler, egemen söylemin ve gücün (ki burada kastedilen sultandır) kontrolü altında, hatta isteği sonucunda yazılırken, Sezai Karakoç'un konu edinilen kitabı, bir dönüştürüm aracı olarak kullanılır. Bu amaçla da, doğrudan halka seslenilir: “Dostum yeter kendine verdiğin zahmet” (575),

“Arkadaş gel koparmayalım çiçeği” (575). “Dost” ve “arkadaş” sözcükleri ile şiirdeki anlatıcı-özne, seslenilen alımlayıcı (okur) kesimle yakınlık kurar. Yakınlık kurulan kesim ise kendisine şiirde şöyle yer bulur:

Aç susuz ve tekmelenmiş
Zavallı hayvanların bakışlarında
Çatlamış yüreğimizin kavı tutuşur
Öksüzün ufkunda hayallerimiz uçuşur
Dulların yetimlerin
Köle ve esirlerin
Yoksulun ve çaresizin
Gönlündeki burukluk bizim anımızdır. (570)

Bu şekilde, halkla ve özellikle halkın dışlanan, ezilen kesimiyle özdeşlik kurularak onların sözcülük görevi üstlenilir. Böylelikle, Sezai Karakoç’un metni, her ne kadar kaynağını mesnevî geleneğinden alsa da, temelli bir farkla kaynak metinden ayrılır: Bu fark, mesnevîlerin padişaha sunulmasına ve okurunun da genellikle saray çevresindeki yönetici kesim olmasına karşılık, Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’unun halka adanmasından kaynaklanır.

Metnin alımlayıcısındaki farka karşılık, Sezai Karakoç’un konu edinilen kitabında, kendinden önce *Leylâ ile Mecnun* yazan şairlerin değerlendirilmesinin ve övgüsünün yer aldığı gözlemlenir. Bilindiği gibi, genel bir tavır olarak mesnevî şairleri, kendilerinden önce eser veren şairleri anarlar ve onlara nazire yazmaktan dolayı övünürler (Ünver, 437). Örneğin Fuzulî, *Leylâ ile Mecnun*’unun “Sebeb-i Te’lîf” bölümünde, Nizâmî’yi över (102). Sezai Karakoç, aynı şekilde, kendinden önce “*Leylâ ile Mecnun*” mesnevîsi yazmış şairleri hem değerlendirir hem de över:

Daha iyisini mi yazacaksın içlilikte Fuzulî’den

Daha ileri mi gideceksin hayalde Nizami'den

Daha derine mi ineceksin Câmi'den. (569)

Anlatıcının Fuzulî, Nizamî ve Câmi gibi şairleri sayması, kendisini bir geleneğin içerisine yerleştirme uğraşı olarak alımlanabilir. Böylelikle anlatıcı kendisini bir silsileye eklemlemeye çalışır. Sözü edinilen değerlendirme ve övgü, yapılacak işin zorluğuna ilişkin vurgu, ayrıca bundan dolayı duyulan umutsuzlukla koşut bir şekilde ilerler. Bu psikolojik motivasyonun, geleneksel mesnevî yazarlarında da görüldüğü söylenebilir. Gerek Nizamî (271), gerekse Fuzulî (97) “Sebeb-i Te’lîf” bölümünde, koşuldukları işin zorluğundan bahsederler. Fakat bir farkla: Sezai Karakoç, sözü edilen her iki şairden de, yeni ve orijinal bir metin oluşturma konusunda daha umutsuz bir tavır takınır. Örneğin Fuzulî kendi acizliği karşısında kalemin hüner saçan gücüne güvenir:

Ey hâme-i ser-keş ü sebük-hîz

Vakt oldu ki olasen güher-rîz

Men âcizem ü bu emr müşkil

İmdâd demidür olma gâfil

Âsâr-ı mürüvvet eyle izhâr

Tez depren eger mürüvvetün var

Sen kıl hüneri men eyleyem ad

Sen çek eleme men olayum şâd. (104)

Sezai Karakoç'un metnindeki anlatıcı-özne, yaşadığı çağ nedeniyle artık kaleme de güvenemez olmuştur. Çünkü kalem eski hünerini kaybetmiştir: “Ama kalemde bu

mucize kudreti/Ve göklere mahsus güç ne gezer” (571). Nizamî’nin metninde “oğlu”, Fuzulî’ninkinde ise “kalem” ve “sâki” yardımcı figürlerdir. Oysa Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’unda yardımcı öğeler bambaşkadır.

Sen zorla beni

Sen görevlerin görevi

Sen zorla gecenin keleşi

Namaz bitimlerinin sır dili

Oruç ikindilerinin şehri

Sen zorla beni

İnsan dersi

Kelimeleri getir

Cebrail’in öğrencisi

Kağıdı akla gözyaşı duasıyla çocuğun

Ateşten geçir kalemi

Bir tanecik dostum. (571)

Alıntılanan mısralarda, “namaz”, “oruç”, “Cebrail” gibi dinî gönderimlerin yanı sıra; “insan dersi” ve “çocuk” gibi toplumsal olana atıf da vardır. Bu şekilde yardımcı olan unsurların dinî ve toplumsal olana doğru dönüşüm geçirdiği öne sürülebilir. Şiirdeki anlatıcı-öznenin, kitabını tamamlaması konusunda ona yardımcı olan iki figür daha vardır: “Bir eski zaman pîrinin hayali” ve Mecnun’un duvardaki resmi (578). “Pîr” ve “duvara nakşedilmiş olan resim” mesnevîlerde karşılaşılan öğeler arasındadır. Aynı zamanda pîrin, kahramanın uykusuna girerek ona yardım etmesi, halk hikâyelerinde de görülür. Yalnız şu noktanın vurgulanması gerekir: Pîr ve

duvardaki resim geleneksel edebiyatta, “Sebeb-i Te’lîf” bölümünde değil; ana olayın anlatıldığı bölümde yer alır. Bu anlamda, bir pîrin hayalinin anlatıcı-özne ile diyaloga geçmesi ve Mecnun’un duvara resmedilmesi (daha sonra konuşması) anlatıcının da kurgu kişinin niteliğine büründüğünü ortaya koyar. Fakat “Sebeb-i Te’lîf”lerdeki “hatîf” sesle Sezai Karakoç’un metninde anlatıcıya seslenen pîr arasında ilişki kurmak olanaklıdır. Her ikisi de, şairin veya anlatıcının metni oluşturma sürecinde ona yardımcı olan figürlerdir. Bu benzerliğe karşılık, Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’unda gerçek ile kurgu arasındaki sınır çizgiyi belirlemenin zorluğu dile getirilmelidir. Çünkü gerek pîrin hayali gerekse Leylâ ile Mecnun’un gülümseyen hayalleri alımlayıcıyı olağanüstü özelliklere sahip bir dünyaya sokar.

Leylâ ile Mecnun’da esas hikâyeye “Baba” ile “Yolcu”nun konuşması ile başlanır. Bu konuşma, gelişecek olayların sezdirilmesi ile sonuçlanır. Bu yönüyle, Emir Hüsrev’in *Mecnûn u Leylî* ve Edirneli Şâhidî’nin *Leylâ ve Mecnun* mesnevilerindeki bir müneccimin çocuk dünyaya gelince aşk nedeniyle delireceğini önceden haber vermesi (Karahan 148-50) motifiyle benzer niteliktedir. Kays’ın doğumunda söylenenler, yine onun sahip olacağı özelliklerin okura erken sunumudur:

Sorabilirsiniz, göze çarpan

Olağanüstü ne vardı diye

Değişim yok belki bir hazırlık vardı ilerdeki değişime

Adını koydular ama ne yarar değiştirelecekti o ad

İyi kullansın ve iyi binsin diye

Kılıca ve ata dokundurdular

Ama neye yarardı bu

Atı ve kılıcı insana karşı mı kullanacaktı o

Nasıl başkasının kanını dökebilirdi

Kendi damarlarında kan bırakmayan kişi. (535)

Bu şekilde, olayların okura önceden sezdirilmesi, şairin olayların gerilim unsurunu ikincil konuma ittiğini gösterir. Leylâ, mesnevîlerde doğum zamanı olan “ilkbahar”da doğmuştur (Şentürk 188). Leylâ ve Kays’ın büyümeleri kısaca anlatıldıktan sonra, nasıl karşılaştıklarına değinilir. Leylâ ve Kays’ın karşılaştıkları mekân ise tıpkı Nizamî ve Fuzulî’nin *Leylâ ile Mecnun*’larında olduğu gibi okuldur. Sezai Karakoç, Leylâ ve Kays’ın aşklarının, bu mekânda birbirlerini ilk kez görmeleri ile değil, doğmadan önce başladığını söyler ve bu şekilde mesnevîlerdeki ilk görüşte âşık olma motifini dönüştürmüş olur. Bu durum, ayrıca Leylâ ile Kays’ın birbirlerine duydukları sevginin ilahî niteliğini de ortaya koymuş olur.

Kabul etmiyorum ki aşkları okulda başlamış olsun

Bir ilk yakınlaşmadan ileri varsın

[....]

Ama aşk ki ezeli bir tanışıklıktır

Doğmadan önce başlamışlıktır. (537)

Kaynak metinden farklı olarak, Leylâ ve Kays’ın aşkları halkın diline düşmez ve dolayısıyla Leylâ’nın ailesi tarafından okuldan alınma motifi Sezai Karakoç’un metninde yer almaz. Fakat bu aşktan sonra, geleneksel âşığın kalıplaşmış psikolojisi Kays’ın kişiliğinde görünür kılınmaya başlanır: Kimse Leylâ’ya lâyık değildir, hatta kendisi bile (Sezai Karakoç 539). Öte yandan Kays, Leylâ’yı gecedan bile kıskanır (539). Sezai Karakoç’un Kays’ı, kaynak metinde olduğu gibi, sürekli Leylâ’nın obasına gider ve Leylâ’dan başka hiçbir şey düşünmez. Kays’ın toplumsal normların dışında hareket edişi, ona ilk önce “Dalgın” (Kays’ın bu lakabı kaynak metinde yer

almaz), daha sonra da Mecnun diye hitap edilmesine yol açar (542). Mecnun'un dünyadan el etek çekmesi, babasıyla annesinin onun adına endişelenmelerine yol açar. Bunun üzerine annesi Mecnun'un ağzını arar. Bu motif kaynak metinde yer almaz. Çünkü kaynak metinde Mecnun'un Leylâ'ya olan aşkı bütün obanın dilindedir. Mecnun her ne kadar annesine davranışlarındaki değişikliğin sebebini söylemese de, annesi Leylâ'nın adı geçtiğinde Mecnun'un bakışından ona âşık olduğunu anlar. Babası tıpkı kaynak metinde olduğu gibi obanın ileri gelenlerini toplayarak Leylâ'yı istemeye gider. Yine kaynak metinle paralel olarak Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda da Leylâ'nın babası Mecnun'un adının deliye çıkması nedeniyle kızını vermeyi kabul etmez. Bu durum karşısında Leylâ, acı çektiği ifade edilmiş olsa da, yazgısına teslim olur ("Teslim olmaktan başka çare yoktu kesin yazgıya" 555). Halbuki kaynak metinde Leylâ, babasının kendisini Mecnun'la evlendirmemesi nedeniyle çok üzüntülüdür. Zeyd'den yardım alarak Mecnun'la haberleşmeye çalışır, Mecnun'a mektup yazar ve anlatının sonlarında Mecnun'un kendisini tanıyamamasına kadar ondan ayrı kalmayı bir yazgı olarak kabullenmez. Sezai Karakoç'un Leylâ'yı kısa bir süre sonra "Hızırsı bir rüyayla" "bir makama" erdirmesi (555), onun mecazî (dünyevî) aşkı, metnin çatısına gerilim unsuru olarak yerleştirmediğini ortaya koyar. Nitekim Leylâ'yla birlikte Mecnun da aynı makama ulaşır (552-3).

Mecnun'un babasının Leylâ'yı istemesi ve bu isteğin Leylâ'nın babasınca reddedilmesi, Leylâ ve Mecnun'un kabilelerinin ilişkilerinin bozulmasına ve iki kabile arasında atışmaların yaşanmasına yol açar. Bu durumdan rahatsız olan yaşlı bilgeler, yaşanan gerginliği çölün lideri konumunda olan Nevfel'e bildirirler. Hatırlanacağı gibi Nevfel figürü kaynak metinde de yer alır. Fakat o, kaynak metinde Mecnun'u tanıyıp ona yardım edeceğine söz veren kahraman bir kişidir. Halbuki

Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda, Nevfel barışı sağlamak göreviyle metinde yer alır. Nevfel, kabileler arası gerginliği dindirmek için Mecnun'u buldurur ve onu çok beğenerek kendisine dost ve danışman yapar. Kaynak metinde Leylâ'dan başkasını düşünmeyen Mecnun, Sezai Karakoç'un metninde "toplum uğruna kendi problemlerini aşmıştı[r]" (558). Mecnun iki kabilenin barışını sağlamak için Nevfel'e, Leylâ'nın kabilesine sefer yapılmasını öğütler. Bu düşünce Leylâ'nın kabilesi için ters teper ve kabile bu durumu onur meselesi yaparak Nevfel'e savaş açar. Kaynak metinde Mecnun'a Leylâ'yı isteyen Nevfel, bu isteğin reddedilmesiyle Leylâ'nın kabilesine savaş açmıştı ve ilk savaşta mağlup olmuştu. Sezai Karakoç'un metninde, Nevfel'le Leylâ'nın kabilesi yenilemez. Galip gelemeyen Nevfel yeniden savaşmaktan başka bir şey düşünmez. Kaynak metinde ölen Nevfel'in askerine sevinen Mecnun'un yerini, itidalli bir Mecnun alır. Mecnun, Nevfel'e ölçülü olmasını öğütler; fakat Nevfel "Kays'ın ölçülülük öğüdünü bir yana at[ar]" (559). Nevfel kısa sürede düşmanını bozguna uğratar. Galip gelen Nevfel'den Leylâ'nın kabilesi özür diler. Bu arada Leylâ'yı Mecnun'a istese de, Leylâ'nın babası bu evliliğin hayırlı olmayacağı konusunda Nevfel'i ikna eder. Hatırlanacağı gibi, kaynak metinde savaşın asıl çıkma nedeni Mecnun'la Leylâ'yı birleştirmektir. Oysa Sezai Karakoç'un metninde savaşın asıl sebebi "köklü barış"ı getirmektir. Bu nedenle Nevfel'in Leylâ'yı Mecnun'a istemesi de ikincil bir nitelik taşır. Kaynak metinde Nevfel'in söz vermesine rağmen Leylâ'yla kendisini birleştirememesine sitem eden Mecnun, Sezai Karakoç'un metninde farklı bir özellik kazanır. Sezai Karakoç'un Mecnun'u için asıl önemli olan kendisi değil, toplumun barışı ve huzurudur. Köklü barışın gelmediğini gören Mecnun, "[b]enim için değil köklü barış için önlem al" (559) der. Nevfel Mecnun'un uyarısını dikkate almaz ve ordusunu toplayarak gider. Kısa bir zaman sonra –kaynak metinde olmayan– Leylâ'nın ve Mecnun'un kabilesi

arasında savaş başlar. Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda da, kaynak metinde olduğu gibi, Kabe'de dua etme motifi yer alır. Fakat bu kez, Mecnun Allah'a aşkını artırması için dua etmez; bunun yerine kendi ailesi, Leylâ'nın ailesi ve bütün insanlık için dua eder:

Öbürüyse [Mecnun] Leylâ ve Leylâ'nın ailesi için
Herkes için kendinin ve Leylâ'nın kabilesi için
Bütün insanlık için insanlık ailesi için
Boşa giden umutlar dökülen kanlar için
Bir hiç uğruna devrilen arslanlar için
Geceye dönmüş günlük güneşlik çağ için
Gözyaşı döktü Mecnun ölü için sağ için. (560)

Mecnun'un babası ise, Mecnun ve kabilesi için dua ettikten sonra savaş birden bire duracaktır. Mecnun tekrar çöle döner. Fakat çöldeki edimleri de, kaynak metindeki Mecnun'dan temelli bir şekilde ayrılır. Kaynak metinde çıplak dolaşan, şiirler söyleyip bağrını parçalayan Mecnun'un yerini, inceleme konusu metinde, susuz kalmışlara su, azıksızlara azık taşıyan, kabileler arasındaki savaşı durdurmaya çalışan bir Mecnun alır. Mecnun'daki sözü edilen dönüşümü somutlayan örneklerden biri "Mecnun ve Silâhşör" adlı bölümdür. Anımsanacağı gibi, kaynak metinde Mecnun, bir pirin ya da kocakarının boynuna zincir bağladığı bir esiri götürdüğünü görüp, pir/kocakarıya, ona dilenmesi için yardım edebileceğini söylemişti. Böylece Mecnun boynundaki zincirle kapı kapı dolaşır ve taş atıklarında oynar. Sezai Karakoç'un metninde ise Mecnun, silâhşörün esir bir adamı götürdüğünü görüp, gür ve cesur bir sesle silâhşörden esiri bırakmasını ister. Çünkü silâhşör de olsa sonuçta insandır, tıpkı esiri gibi:

Belli! Silâhşörsün.

Ama, daha önce insansın.

Esirdir, belli!

Ama, daha önce, insandır.

O ellerini iyilik için de

Kullanabilirdin. (585)

Bu bağlamda Sezai Karakoç'un Mecnun'u, kaynak metindeki Mecnun'dan farklı olarak, bireysel aşkının ötesinde "insanlık öğretisi" yayan "aziz" (585) bir kişiye dönüşmüştür. Sözü edilen durum, "Mecnun ve Toz Bulutu" ve "Mecnun, Mum ve Pervane" gibi bölümlerde de devam eder. Kaynak metinde olmayan bu bölümlerde, Mecnun'un ödev bilinci ve mütevekkil oluşu vurgulanır. Mecnun'un ve Leylâ'nın dengeli davranışları, Leylâ'nın evliliğinde de sürer. Mecnun, Leylâ'nın evlendiğini duyduğu zaman kısa bir üzüntünün ardından mütevekkil bir hâle gelir (593). Bu nokta önemlidir, çünkü Nizamî'nin ve Fuzulî'nin mesnevîlerinde Mecnun, Leylâ'nın evleneceğini duyunca ıstırap içinde ona mektup yazar; hatta Fuzulî, Mecnun'un ahından Leylâ'nın kocasının öldüğünü belirtir (Levend 11-34 ve 250-257). Halbuki Sezai Karakoç'un Mecnun'u bu durum karşısında çok itidallidir:

Kendine, şeytana karşı haykır dedi

Lekeleri gitti lekelenmez ismin

Öyleyse alkış tut öyleyse Mecnun sevin

Geceler, yıldızlar, yakın yıldızlar

Toplanın Leylâ'nın oraya yıldızlar. (593)

Mecnun, sözü edilen dengeli tavrını, Tanrı sevgisiyle sağlar. Çünkü önemli olan bu dünyada kavuşup kavuşmamaları değil, Tanrı katında buluşmalarıdır ki, bu da fenâ hâliyle sağlanmıştır. Bu noktada, Sezai Karakoç'un Mecnun'unun tavrı, Nizamî ve Fuzulî'nin mesnevîlerindeki Mecnun'un tavrıyla örtüşecek biçimde, Leylâ ile

kavuşup kavuşmamanın önemsenmemesi doğrultusundadır (594). Leylâ'nın da, psikolojik motivasyonunun Mecnun'un kiyle paralel olduğu söylenebilir. Leylâ ile Mecnun mesnevîlerinde Leylâ'nın, kocasıyla cinsel ilişkiye girmeden evliliğini sürdürmesi önemli bir gerilim unsuru olmasına karşılık, Sezai Karakoç bu motifi kullanma gereksinimi hissetmez. Bu durumu, Sezai Karakoç'un beden ve ruh arasında koyduğu ayrımla, ki bu ayrım tasavvufî düşüncede de vardır, açıklayabiliriz: “Ruh hürdür vücut esir/Ruh baldır beden zehir” (597). Leylâ'nın evliliğinin anlatıldığı bölümde yer alan bu ifadeler, her ne kadar Leylâ'nın bedeni başkasına ait olsa da, ruhen onun Mecnun'a ait olduğunu vurgular. Evliliğin Sezai Karakoç'un metninde gerilim unsuru olmamasının muhtemel bir diğer nedeni, bu dünyada kavuşup kavuşmamanın birincil önemde olmayışındır. Leylâ'nın kocasının ismini bile okur öğrenemez. Leylâ ise bu evliliği kısa bir mutsuzluğun ardından “tevekkülle” (597) kabul etmiştir. Leylâ da, Mecnun'un söylediklerini farklı bir mekânda ve Mecnun'dan habersiz bir şekilde yineler:

Farketmez gelse gelmese Kays O'na

Gitse gitmese O'na Leylâ

Tanrı katında buluşmuşlardır. (597)

Bu ifadelerle, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'u, diğer Leylâ ile Mecnun mesnevîlerinden ayırır. Özellikle Nizamî ve Fuzulî'nin mesnevîlerinde sadece Mecnun için Leylâ'nın gelip gelmemesi fark etmezdi. Buna karşılık Sezai Karakoç, Leylâ'yı aynı “makam”dan konuşturur ve aynı şekilde Mecnun'un gelip gelmemesinin Leylâ için önemli olmadığını vurgular.

Sezai Karakoç'un daha önceki Leylâ ile Mecnun mesnevîlerinden yaptığı bir başka dönüştürüm, Leylâ ve Mecnun'un ölümleri konusundadır. Sonbahar genelde mesnevî türü özelde ise Leylâ ile Mecnun mesnevîlerinde ölümlerin anlatıldığı bir

zaman dilimi olarak kullanılmıştır (Şentürk 245-55). Aynı şekilde kış mevsimi de, geleneksel edebiyatta ayrılıkların öne çıkarıldığı mevsim olarak kendisine yer bulur. Sezai Karakoç, “Anlatacaktım ölümlerini bir sonbahar eşliğinde/Bir kış güneşliğinde” (598) mısralarıyla bu yerleşik uygulamaya değinir. Fakat Sezai Karakoç, böyle bir manzara çizmez, çünkü Leylâ ve Mecnun’un ölmediğini düşünür. Bu şekilde, şiirde söz konusu olan “sonbahar değil ilkbahardır” (598). Nizâmî ve Fuzulî’nin anlattıkları sonbahar manzarasının yerini, Sezai Karakoç’ta “yeşil” (598) renk alır. Aynı şekilde Sezai Karakoç, her âşık için de ölüm sözcüğünü kullanmaz; onların bir ışığa dönüşerek gökyüzüne yükseldiklerini ifade eder (598-600). Bu durum, şairin ideolojisiyle ve okura sunmak istedikleri ile yakından ilgilidir. Sezai Karakoç böylelikle okura gelecekle ilgili aydınlık bir tablo sunar ve Tanrı aşkının sonucunda varılan noktanın ölüm değil, gerçek yaşam olduğu bir bakıma okura sezdirilir. Aynı şekilde, Leyla’nın ve Mecnun’un yeryüzüne gömülü olmayıp gökyüzünden bir ışık şeklinde görünmeleri, bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Işık metaforu etrafında şunları söyleyebiliriz: Şair için Leylâ ve Mecnun öyküsü halkın “Ana Yol”a (584) çıkmaları için yollarını aydınlatıcıdır. “Ana yol”a çıkmanın haritası ise, Sezai Karakoç’un “Diriliş” düşüncesinde bulunabilir. Sevgide ruhun dirilişi, ölümle yaşamın birleştirilmesi ve kendine dönerek hakikati bulma (Karataş, 130). Diriliş düşüncesinden seçilen bu üç temel düşünce, Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’unda başat bir konumda yer alır.

Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’unda, kaynak metinden yapılan tekrar ve dönüştürümlerin yanında vurgulanması gereken bir diğer nokta, kaynak metinde olup da Sezai Karakoç’un söz konusu metninde kullanılmayan motiflerdir. İnceleme konusu metinde, kaynak metnin aksine iki âşığın bir araya hiç gelmemeleri dikkat çekicidir. Bu durum, Sezai Karakoç’un metninde mecazî aşkın ikincil oluşunu

destekler niteliktedir. Bir başka ifadeyle bu motif eksikliği, âşıkların bu dünyada kavuşup kavuşamamalarının önemli olmadığını gösterir. İki sevgilinin bir araya gelmemesi, onların iletişimini sağlayan Zeyd gibi figürlerin metinde yer almamasına da yol açar. Ayrıca Sezai Karakoç'un metninde birçok motifi eksiltme yoluna gidilmiştir. Bunun nedeni, şairin ideolojisi doğrultusundaki motifleri alıp bazı motifleri de yine bu doğrultuda dönüştürmesidir. Bir diğer sebep, modern okurun motif eksiltme yoluyla bilindik bir anlatıyı ayrıntılı okumasının önüne geçmektir. Eksiltelen motifler arasında şunlar sayılabilir: Leylâ ve Mecnun'un birbirlerine yazdıkları bağlılık mektupları, Leylâ ile Mecnun'un birbirlerini görüp bayılmaları, (Fuzulî'de) Mecnun'un kör kılığına girip dilenmesi, İbn-i Selâm'ın Leylâ'yı görüp ona âşık olması, İbn-i Selâm'ın Ölmesi vb.

Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unu –o, her ne kadar olay örgüsünü değiştirmiş olsa da– tasavvufî aşkı, bir başka deyişle insana duyulan sevgiden geçerek Tanrı sevgisine ulaşmayı içermesiyle kaynak metin olan Nizamî ve Fuzulî'nin *Leylâ ile Mecnun*'larıyla örtüşür. Bu bağlamda, Sezai Karakoç'un tartışma konusu metnin tasavvufî aşkı nasıl içerdığının somutlanmasına geçilebilir.

Kitabın daha ilk bölümünde, Mecnun'un Leylâ'ya aşkının ötesinde bir duygu potansiyeline sahip olduğu vurgulanır:

Öyle yaratılmıştı sevmek ve sevgisine kendini vermek üzere
Sevgide yanmak, yok olmak ve bir daha onmamak üzere
Eski peygamberler döneminde birinci mümin olurdu o
Ve insan sevmekten uzak dururdu o. (541)

Sezai Karakoç'un, Mecnun'un Leylâ'ya olan sevgisi üzerinde yeterince durmadan, onun sevgisinin ilâhî niteliği üzerinde durması, Sezai Karakoç'taki aşkın poetikasını belirlemesi açısından önemlidir. Bir başka deyişle alıntılanan mısralar, şairin aşk

anlayışının ilâhî aşka yönelik olduğunu gösterir. Ayrıca bu mısralarda Mecnun'un birtakım manevî meziyetlere sahip olarak doğmuş olmasının belirtilmesi, Walter G. Andrews'un "manevî elitizm" olarak adlandırdığı (89) duruma denk düşer.

Mecnun'un Leylâ'ya olan aşkı, onun toplumsal normların dışında davranmasına yol açar. Mecnun'un "kaskatı kabile kuralları"nı (541) zorlaması, ilk olarak "Dalgın", daha sonra ise "Mecnun" adını almasına neden olur (541-2). Böylelikle, aşk mesnevîlerinde karşılaşılan, aşkın olgunlaştırıcı sürecinin de başlamış olduğunu görürüz. Sözü edilen süreci, E. J. Wilkinson Gibb'in *Osmanlı Şiir Tarihi I-II*'de mutasavvıf kişinin geçmesi gerektiğini ifade ettiği düzlemlerle daha rahat anlamlandırabiliriz. Gibb'in belirlediği ilk düzlem, kişinin toplum hayatından "çekilerek" inzivaya girmesidir (60). Mecnun da aynı şekilde "bir çözülüş bir kopuştu hayat çevresinden" (543) mısrasında dile getirildiği gibi toplumsal hayattan ve toplumsal normlardan kopmuştur. Mecnun savaştırmaz ve verilen işleri de yerine getirmez (544). Bunun yanı sıra, Mecnun'un, Gibb'in belirlediği ikinci düzlem olan "hayvanî arzuları" (nefs) köreltmek için uygun edimlerde bulunduğu söylenebilir. Çünkü iğne ipliğe dönecek şekilde (544) nefsanî arzuların önemli bir göstergesi sayılan yemekten içmekten uzaklaşmıştır. Üçüncü ve son düzlem olan, mutlak varlık olan Allah'la buluşma ise, Mecnun için en zorlu süreci oluşturur. Osmanlı şiirindeki geleneksel âşığın edimlerine benzer şekilde, Mecnun sürekli Leylâ'nın oymağının etrafında dolaşır ve bütün konuşmaların Leylâ'ya yönelik olmasını isteyerek düşüncesinin merkezine Leylâ'yı yerleştirir:

Leylâ'nın oymağının çevresinde pır... pır... dönüyordu

Dalgın, üzgün, küskün... eriyordu

Gittikçe hali daha çok belirleniyordu

Dolaylı yollardan hep herkesten haber sorardı

Her olayın çevresinde Leylâ'ya ilişkin bir nokta arardı. (542)

Geleneksel aşk anlayışında olduğu gibi, Mecnun için aşk, çözümü olmayan bir derttir (Pala 43) ve zaten o da bu dertten kurtulmak istemez:

Ama bu bir dertti ki kurtulunmaz

Leylâ düşüncesinden alıkoyan çareye başvurulmaz

Kurtulmak kurtulmamak olur hatta kurtulmamaktan beter

Leylâsız hayat Mecnun olmaktan beter. (544)

Fuzulî'nin *Leylâ ve Mecnun*'unda da, aşk derdinin derman kabul etmemesi ("Aşk derdi ey muâllic kâbil-i dermân degül/Cevherinden eylemek cismi cüdâ âsân degül" (198) ve aşk derdinden ayrılmak istenmemesi ("Belâ-yı aşk u derd-i dûst terkin kılmazem zâhid/Ne müştâk-ı behiştüm sen kimi ne tâlib-i hûrem" 178) durumu benzer şekilde yer alır.

Mecnun'un babasının Leylâ'yı istemeye gidişi ve Leylâ'nın babasının Mecnun'un delirmiş olmasından dolayı ona kızını veremeyeceğini söylemesi, Mecnun'da kavuşma umudunun zayıflamasına neden olur. Ardından çölde bir rüya görür. Bu rüyada, ortalıkta şeytanların, kör ceylanların, öldürecek insan gözetleyen kılıçların ortamında iken birden bahar gelir. Her şey, Leylâ ile Mecnun'un metaforu olan iki ağacın etrafında döner, geçmiş ve gelecek zamanlar onların yeniden yeşereceğine inanır (551-2). Benzer şekilde, hidayete erdiren işlevsel rüyayı Leylâ da görür (553-5). Rüyanın geleneksel edebiyatta olduğu gibi, burada da hidayete erdiren olağanüstü bir niteliği vardır. Sözü edilen rüya her ikisini de bir "makam"a erdirir. Rüya ile birlikte Leylâ'nın ruhundan zaman ve mekân kaygısı silinir (555). Mecnun ise, "bağlardan kayıtlardan akitlerden/vücut sıkı ruh bunaltan iplerden" (581) sıyrılmıştır. "Yer ve zaman dışı" (554-555-597) ifadesinin birden fazla kez vurgulanması önemlidir. Çünkü bu özellik sufînin "fenâ"ya ulaştığının, yani sufî

iradesinin varlığının, Allah'ın bütünlüğünde eridiğinin işaretidir. Fenâ ile sufî, “Allah'ın varlığında, daha doğrusu Allah'ta son bulmada yok olur” (Schimmel 147). Bu “mertebe”de, dünyaya ilişkin mekân ve zamanın ortadan kalktığı “bast-ı zaman” ve “tay-i mekân” gerçekleşir. Bu durum, Leylâ'nın ve Mecnun'un “yer ve zaman dışı” konumda olmaları ile örtüşür.

Sezai Karakoç'un “çöl”ü “âb-ı hayât” yolculuğuna çıkan Hızır'a arkadaş olarak sunması, özellikle yolculuk bağlamında çölün, yukarıdaki saptamaları da göz önünde bulundurursak, “seyru süluk”un mekânı olduğunu düşündürür. Çünkü “sâlik”, yolcudur ve “seyru süluk”, yani manevî yolculuk içindedir (Schimmel 107). Aynı şekilde, Mecnun da, sufînin geçmesi gerektiği yollardan, manevî yolculuk içinden geçiyordur. Bu yolculukta ulaştığı son durak ise “hakîkî aşk”tır. Bu noktada hakiki aşk ve mecazî aşk kavramlarının açılanması gerekir.

Victoria Holbrook'un “Alegorinin Ölümü, *Hüsn ü Aşk*'ın Özgünlüğü” adlı makalesinde ifade ettiği, Allah'ın aşkın veya içkin olma özelliklerinden (78), aşkın olma niteliği mecâzi aşk hakiki aşk kavram çiftinin somutlanmasında belirleyici etkiye sahiptir. Çünkü hakikî aşk, bireye duyulan sevginin ötesinde bir anlam taşır. Sözü edilenlerin somutluk kazanabilmesi, “âlemü't-temsîl”, “âlemü'l-hiss” sözcüklerinin tartışılması ile olanaklı olabilir. Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* adlı kitabında, Gazali'nin *Mişkatü'l-Envâr*'ında iki âlemden söz ettiğinden bahseder. Bunlardan ilki, duyularla bilinen âlem olan “âlemü'l-hiss”, ikincisi ise gözlere görünmeyen ve ancak kalp gözüyle görülebilen dünya olan “âlemü't-temsîl”dir (86). Nasıl gölgeler âlemi olan “âlemü'l-hiss”in (ki bu düşünceyi Sezai Karakoç doğrudan dile getirir: “Tek var olan O... Gerisi gölgeler” 592) ötesinde aşkın bir âlem varsa, bu dünyaya ait olan sevgili de, aşkın bir sevgiliye

ulaşmak için sadece bir aracıdır. Sezai Karakoç'un Mevlânâ Celalüddin Rumi hakkındaki söyledikleri hakîkî ve mecazî aşkı somutlanması açısından önemlidir:

Bütün bu sevgililer, asıl sevgiye, kalıcı tek sevgiye, ebedîliğe layık sevgiye bir basamak, bir başlangıç, bir hazırlıktır. Nice ruh bu basamaklarda yorulur, tükenir. Ama bütün bu basamakları aşan gönül ve ruh, mutlak sevgiye, Tanrı sevgisine ulaşır, ona bağlanır, ondan ötesinin güz yaprakları döküldüğünü görür. (Aktaran Mignon 132)

Bu şekilde, “hakîkî aşk” dolayımında, Allah'la insan arasındaki ilişkinin aşka dayalı olduğunu görürüz (Chittick 35). Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları* adlı kitabında Fahrüddîn Irâkî ve birçok mutasavvıfın *lâ ilâhe illâh-aşk* “Aşktan başka Tanrı yoktur” dediğini aktarır (143). Sözü edilen aşk ve Tanrı arasında kurulan doğrudan özdeşlik, Sezai Karakoç'ta da görülür:

Biri dedi
İlk nokta aşktır

Ve öbürü dedi
Aynı zamanda
Son nokta. (579)

Her işin sonu başı Tanrı
Tek var olan O... Gerisi gölgeler. (593)

“İlk nokta aşktır” mısrası, aynı zamanda tasavvuf terminolojisinde evrenin yaratılma anını imler. Yaratılışla ilgili bir kutsî hadiste Allah'ın “Küntü kenzen mahfiyyen” (Gizli bir hazineydim bilinmek istedim, bu yüzden bu dünyayı yarattım) dediği

rivayet olunur (Schimmel 226)¹. Bu anlamda, evrenin yaratılmasındaki ilk hareketlendiricinin, Allah'ın kendisine duyduğu aşk olduğu kabul edilir. Son nokta da Allah'tır; çünkü sadece maşuk olan Allah vardır ve her şey onun tecelliyâtından ibarettir (Uludağ 59).

Mecnun'un babasıyla olan konuşması, Leylâ'ya olan aşkının yön değiştirerek Allah aşkına dönüştüğünü somutlaması bakımından önemlidir:

Baba- Sen bu sözlerinle Leylâ'dan öteye gittin

Mecnun- Leylâ'dan öteye gidilmez ki

Leylâ Kafdağı ve Çin Seddi

Leylâ ötesinde meleklerin bile yandığı

Son sınırlar ülkesi

Yaradılışın sonu ondan ötesi. (564)

Mecnun böylelikle, Leylâ'ya duyduğu mecazî aşktan Allah'a duyulan hakikî aşka yönelir.

Sonuç olarak, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unun, her ne kadar kaynak metinden dönüştürümler ve eksiltmeler yapsa da, tasavvufî içeriğiyle kaynak metne eklemlendiği söylenebilir. Fakat Sezai Karakoç'un metninin, kaynak metinle ilişkisinin daha iyi somutlanması, ancak anlatının iki kahramanı olan Mecnun ve Leylâ üzerinde durmakla olanaklı olabilir. Bu nedenle sırasıyla Mecnun ve Leylâ figürleri tartışma konusu yapılacaktır.

¹ Bu kutsî hadis Mevlânâ'nın *Fîhi Mâ-fîh* adlı eserinde şöyle geçer: "Ulu Tanrı'nın zıddı yoktur da onun için 'Ben gizli defineydim bilinmeyi diledim, sevdim' demiş, ışığı meydana çıksın diye karanlıktan ibaret olan şu kâinatı yaratmıştır" (359).

1. Sezai Karakoç ile Mecnun

Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*’de, şairin toplum içindeki konumundan ve görevinden sık sık söz eder. Ona göre şair, toplulukların depresyona düştükleri, melankoli hâlinde bulundukları zaman, bir başka deyişle “bunalım toplumlarında” ortaya çıkar (“Şair” 40). Toplulukların içinde bulundukları kötü durumlarda ortaya çıkan şairin görevi, “insana, eşyaya bakışı için yeni bir ı ışık, bütün iç sıkıntılarını dağıtan yeni bir umut, yeni bir sevinç, her fecre yeni bir horoz, her çiçeğe yeni bir ussare getiren bir tılsımcı” (40) olmaktır. Buraya kadar söylenenlerden anlaşılacağı gibi, Sezai Karakoç’a göre şairler etkin bir hâldedir ve toplum üzerinde belirleyici derecede etki yaratacak niteliklerle donanmıştır. Sezai Karakoç şairin etkin olma özelliğini şöyle dile getirir:

Şair, sadece, felâkete uğramış ulusu için ağıt yakan, ağlayan biri değildir; onu ayağa kaldırmak için başını yükselten, toplum mi[n]berine çıkan kahramandır da. Umutlandırandır, muştular saçandır. (“Şair” 46)

Sezai Karakoç için şair, toplum üzerinde o kadar belirleyici bir etkiye sahiptir ki, halkı kimi zaman aldığı ışıkla aydınlatır, kimi zamansa bilmeyerek ve istemeyerek yakar (“Şair” 46). Böylelikle şair, toplumun geçmişi ve yaşadığı zamanla birlikte geleceğinde ve geleceğinin şekillenmesinde bir misyon yüklenmiştir:

[Şair] yalnız, milletin geçmişi değil, geleceğini de yüklenmiştir. Gelecek felâketleri sezip çılgılık çılgılığa haber vermek, halkı uyarmak, ona yön göstermek, bunu da kal[p]lere ve ruhlara işleyecek bir güçle yapmak ödevindedir. (“Şairin Trajedyası” 57)

Bu noktada, “yetki, yeti ve ödevle donanmış” (“Sanatçı ve Realizm” 31) olan şairin, bu görevi kimden aldığı sorulabilir. Bir başka deyişle yetki, yeti ve ödevi şaire kimin “donatmış” olduğu tartışılabilir. Sezai Karakoç, şairin güneşten ışık aldığından söz eder (“Şair” 46). Tasavvufî literatürde “güneş” metaforuyla dile getirilenin Allah olduğu hatırlandığında, Allah’ın şairi sözü edilen güçlerle donatmış olabileceği düşünülebilir. İfade edilen kanı, Sezai Karakoç’un şairi Allah’la insan arasında bir sözcü olarak kabul etmesiyle desteklenir:

Tanrı’yı bütün insan kardeşleri adına o yüceltecektir. Tanrı’ya, onlar adına, sesini o yükseltecektir. Felâket anında, yine insanlar adına sesini o duyuracaktır Tanrı’ya. İnsanlık adına o günah çıkartacak, günahlarımızın itirafını o yapacak, af isteğimizi en canlı ve anlamlı şekilde o çıkaracaktır Tanrı katına. Tanrı, samimiliği ve temiz yürekliliği içinde onu toplumun temsilcisi, sözcüsü kabul edip eşsiz acımasıyla insanları bağışlayabilir. (“Şairin Trajedyası” 56)

Sezai Karakoç’un şaire, sözcü (13), elçi (15), tılsımcı (40) gibi nitelikler atfetmesi, C. W. Bowra’nın “Yalvaçlar ve Biliciler” adlı yazısındaki yalvaç şair kavramsallaştırmasıyla paralellik taşır. Velî şairlerin kaynağının ilahî ilham olduğunu belirten (“Şair” 44) Sezai Karakoç’un, yeti ve yetkilerle donanmış şairi halkın önünde, onları esinlendiren, uyaran ve yönlendiren bir şekilde konumlandırması, Bowra’nın yalvaç şair kavramıyla gönderimde bulunduğu anlama yakın durur. Çünkü Bowra için de Tanrı’nın sözcüsü olan yalvaç şair, olağanüstü yetkelere sahiptir (13). Yalvaç şairin korku ve kuşku çağında tam bir güvenle konuştuğunu (15) ve bir önder olarak halkı uyarıp yönlendirdiğini söyleyen (13-4) Bowra ile koşturarak Sezai Karakoç da, şairin “felâkete uğramış halkı” ayağa kaldıran, ona muştular saçan biri olduğunu vurgular (“Şair” 46). Bu bağlamda Sezai Karakoç’u

yalvaç bir şair olarak konumlandırmak olanaklı gözüktür. Peki, bir önder olarak şair, halkı harekete geçirmeyi ve onu belli bir bilinç dâhilinde yönlendirmeyi nasıl başarır? Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'u için bu sorunun cevabı lirik kahraman olarak konumlandırılmış ve şairin bilincinin somutlanmasını sağlamış olan Mecnun figürüdür.

Walter G. Andrews, "Yabancılaşmış 'Ben'in Şarkısı" adlı yazısında, geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatılarındaki "romantik metin karakteri olan Mecnun'[dan]" (123) hareketle "Mecnun işlevi" adıyla bir kavram ortaya atar. Andrews'un Guattari ve Deleuze'den yola çıkarak ortaya attığı bu kavramla kastettiği, Mecnun'un köksap olma durumudur:

[Mecnun] [a]kılıcı (toplumsal olarak kodlanmış) davranışa karşı deliliği (kodlanma dışı davranışı) temsil eder. İçsellığe (kent/bahçe/devlet) karşı dışsallığı –cılgın âşık çöle/vahşi-doğaya kaçar– ve yerleşikliğe (aileye ya da arkadaşlara geri dönmek) karşı avareliği (hayvan sürülerine karışarak çölde dolaşmak) temsil eder. Son olarak, aşk'ın göstergesel sistemi içinde hem öznenin hem nesnenin birbiriyle yer değiştirilebilir gösterenlere indirgenmesi yoluyla, öznenin aşağı çekilmesini ve nihai anlamda da, yok edilmesini temsil edecektir. (124)

Geleneksel edebiyatta Mecnun'un bir kök-sap şeklinde toplumsal olarak kodlanmış davranışların dışında hareket etmesinin Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda da yinelendiği söylenebilir. Bu durum inceleme konusu metinde şöyle dile getirilir:

Çöl meczubu bir mecnundu o
Sıyrılmıştı bir kez daha
Bağlardan kayıtlardan akitlerden. (581)

Aynı şekilde Mecnun'un toplumsal yasanın simgesi olan “Babanın Adının” dışında hareket etmesi de kök-sap olma durumu açısından önemlidir. Sezai Karakoç'un Mecnun'unun geleneksel edebiyattaki Mecnun gibi “bağlardan, kayıtlardan, akitlerden”, bir başka ifadeyle her türlü kodlamadan sıyrılmasına karşılık, her iki Mecnun arasında temelli bir farklılık vardır. Sözü edilen farklılık, Sezai Karakoç'un metninde Mecnun'unun, geleneksel edebiyattaki Mecnun'un aksine, etkin bir niteliğe sahip olmasıdır. Geleneksel edebiyatta Mecnun genellikle, pasif bir şekilde sevgilisi için ağlayıp inleyen bir âşık olarak alınılanr. Örneğin Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyununda bu durum şöyle dile getirilir:

SEMERKANTLI: (*Şerif'e*) Mecnun'u biliriz, Leyla'nın aşkıyla çöllere düştü, ah u zar etti, kara taşlara çaldı bağrını. Âşık dediğin böyle olur sanırdık: boynu bükük, gözü yaşlı... Halbuki sizin Ferhad ağlayıp sızlamaz... (114)

Gerçekten de Nizamî ve Fuzulî'nin eserlerinde de Mecnun figürü pasif bir niteliktedir. Nizamî (Levend 18) ve Fuzulî'nin metinlerindeki (301-5) Mecnun'un zincire vurularak ve kör kılığına girerek kapı kapı dolaşma durumu Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda yer almaz. Benzer şekilde her iki şairin aksine Sezai Karakoç Mecnun'un toz toprak içinde yatışını, perişan bir hâlde çöllere düşüşünü, gittiği her yerde üstünü başını yırtmasını anlatmaz. Sezai Karakoç'un metninde Mecnun, çölde yolunu kaybedenlere yol gösterir, susuzlara su, azıksızlara ise azık taşır (582). Ayrıca obalara giderek insanlar arasındaki kırınlıklara son verir. Böylelikle “barış uygarlığının mimarı” (583) olma vasfını kazanır. Sezai Karakoç, daha da öteye giderek Mecnun'a hitaben “Tecelli etmişti Tanrı Halifeliği/İnsanda” (583) nitelendirmesinde bulunur. Mecnun'un alınılanışındaki sözü edilen belirgin farka İlhan Genç de, *Leyla ile Mecnun'un İki Şairi: Fuzûlî ve Sezai Karakoç* adlı kitabında

değirir (336). Öte yandan üzerinde durulması gereken bir diğér nokta Mecnun'un toplumsal rolüdür. Bu rol, Mecnun'un topluma karşı sorumluluğunda aranabilir. İnsanlarla ilişkisi belli bir misyona bağılı olan Mecnun'un, Sezai Karakoç'un İslâmî düşüncesi ile doğrudan ilişkili olduğı öne sürülebilir. Bu kertede Mecnun'un sözü edilen misyonu yüklenmesinin ne anlama gelebileceğı sorunsallaştırılabilir.

Sezai Karakoç'un, Mecnun'u geleneksel Mecnunlardan farklı olarak, toplumu hareketlendirici bir önder olarak konumlandırmasının gösterilebilecek ilk nedeni, daha önce ifade edilen, şairin ödeviyle ilgili düşündükleridir. Nasıl ki şair, toplumların bunalım dönemlerinde sahip olduğı yeti ve yetkilerle topluma umut verip ona doğru yolu gösteren bir kahramansa, Mecnun da, sözü edilen şairin metindeki temsilidir. Bir başka ifadeyle, Mecnun, şairin bilinç düzeyindeki gösterenidir. Şair ile lirik kahraman olarak konumlandırılan Mecnun arasındaki özdeşlik üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmadan önce Mecnun'un model olma niteliğı sorgulanabilir.

Mecnun, geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatılarında olduğı gibi Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda da somut sevgilinin aşkından Tanrı aşkına ve dolayısıyla "Vahdet-i Vücut"a ulaşmış "kâmil âşık"ı temsil eder. Mecnun'un "kâmil âşık"ı imlemesi, *Leylâ ile Mecnun*'un anlatıcısının ifadesiyle "her türlü putlaştırma ve maddeye taparlık"tan (574) kurtulmanın olanağıını sunar. Mecnun'un örnek alınması ile ruhlar yeni bir dünyaya girip yüksek bir fırın potasında eriyerek her türlü cüruf ve pastan arınmış olacaktır (574). Mecnun böylelikle "vaktin kölesi insan" için kurtuluş reçetesi verir. Anlatıcı gibi söylersek, "Sevgi genel ve tek kurtuluş rengi[dir]" (584). Sevgiden kastedilen ise, Mecnun'un somut sevgiliden geçerek Allah aşkına ulaşma durumuyla aynıdır.

Mecnun'un okura model olma niteliğiyle birlikte, onun şair ile var olan benzerlikleri de metinde göz ardı edilemeyecek katede temelli bir yer teşkil eder. Benzerliklerden ilki, daha önce belirtilen Andrews'un "Mecnun işlevi" olarak belirlediği kavramsallaştırmayla birlikte görünürlük kazanır. Hatırlanacağı gibi "Mecnun işlevi", Mecnun'un Deleuze ve Guattari'nin "kök-sap"la kastettikleri anlamı imler. Yani "Mecnun işlevi", Mecnun'un toplumsal kodlardan sıyrılarak göçebe mekânı olan çölde kodlama dışı bir davranış olan deli bir hâlde yaşamasıdır. Aynı şekilde Sezai Karakoç'un metninde de Mecnun'un "bağlardan, kayıtlardan ve akitlerden" kurtulmasını "Mecnun işlevi" ile paralel yorumlamıştık. Fakat daha önemli olan şairin de, lirik kahraman olan Mecnun gibi "kök-sap" olma özelliği taşımasıdır. Sezai Karakoç da, yaşadığı dönemin her türlü toplumsal bağlanımlarını reddederek bu kodların dışında hareket eder. Bu noktada, metinde yaşanan çağ için "cehennem" (574) nitelendirmesinin yapıldığı anımsanabilir. Şairin "geçerakçe" konuların (569) dışında yazması da yine kodların dışında edimde bulunmakla anlamlandırılabilir. Nasıl ki Mecnun için verili toplumsal kodların dışına çıkış göçebe mekân olan "çöl"de olanak buluyorsa, şair için de karşı olunan verili düzenden kaçış için seçilen mekân "çöl"dür. Çünkü çöl, şairleri reddedilen dünyanın yerine yeni bir dünya kurmaya çağırır (565). Şairin göçebe mekânı olan çölü, sözü edilen özelliğiyle koştur olarak özgürlükle birlikte anması (566) bu bağlamda önemlidir. Fakat şunun özellikle belirtilmesi gerekir: Her ne kadar şair ve Mecnun, verili kodları reddetseler de, son katede yeni bir bağlanımı benimserler. Bu yeni kod, "saf İslâm"dır (574). Özledikleri yaşamsa, "herkes[in] her an dolu saf İslâmla" (574) yaşamasıdır. Ayrıca şairin ve şairin Mecnun'a yüklediği misyonun moderniteyle ilişkisi bu bağlamda konu edilebilir. Sezai Karakoç'un söz konusu "saf İslâm"a olan özlemi, modernitenin dini kamusal alanın dışına çıkarmasına bir tepkiyi

içerir. Bu anlamda Sezai Karakoç'un düşüncesinin modern bir niteliğe sahip olduğunu söylemek olanaklıdır. Nitekim toplumsal bir misyona sahip olduğu vurgulanan Mecnun, insanları yaşadıkları “kirli” ortamdan İslâmın egemen olduğu bir yaşama taşıyacaktır.

Şairle Mecnun arasında gösterilmeye çalışılan özdeşlik, şairin Mecnun'un ruhunu kendi ruhuyla eş tutması ile daha da somutluk kazanır:

Ve birden Mecnun'u duvara resmedilmiş gördüm
Gölgeler içinde gördüm
En saf şekliydi
Bölünmez bir gülümsemenin

Artık eşya
Bembeyaz bir sayfa gibiydi

Ölmüş ruhun –ruhumun- kıpırdadığını duydum. (578)

Şair, kendi ruhuyla ruhunu eşdeğer gördüğü Mecnun'un doğumunu “Gelecek Olan'a” (Peygamber'e) işaret olarak nitelendirip vahiyle ilişkilendirir:

Çöle vahiy indi: dümdüz ol ve hazırlan
Kumlarını düzelt suyunu damıt ve yellerin bahara dönsün
Bir gün Gelecek Olan'a işaret olsun diye
Gönlün nişanı bir çocuğa gebesin. (531)

Ayrıca şairin Mecnun'la “Tanrı Halifeliği”nin insanda tecelli etmiş olduğunu belirtmesi (583) Mecnun'un doğumunu vahiyle ilişkilendirmesiyle paralellik gösterir. Bu kertede, Mecnun'a atfedilen ilahî niteliklerle, şairle Mecnun arasında kurulan özdeşliğin nasıl anlamlandırılabilceği sorulabilir.

Sezai Karakoç'un daha önce alıntılanan şaire ilişkin düşüncelerinde, şairi Tanrı tarafından yeti ve yetkilerle donanmış bir sözcü olarak konumlandırması, Mecnun'un bir çeşit halife olarak algılanması ile koşutluk gösterir. Tıpkı insanlarla Tanrı arasında bulunan şairin Tanrı adına sesini yükseltmesi gibi ("Şairin Trajedyası" 56), Mecnun da halkın "kılavuzu" ve "rehber"idir (582). Bu şekilde Mecnun'la şair arasındaki bir başka benzerlik görünürlik kazanır. Bu benzerlik her ikisinin de bir önder olmasıdır. Nasıl ki Sezai Karakoç şairi halkı uyarmak ve ona yön göstermekle görevlendirir, kendisi de bunu yapmaya çalışırsa, Mecnun da aynı şekilde halka "insanlık öğretisini yay[ar]" (584). Mecnun metinde bir "ödev"inin (571) olduğunu düşünür. Sezai Karakoç da sık sık şairin topluma karşı olan "ödev"inden bahseder.

Şairle Mecnun arasındaki bir başka benzerlik, her ikisinin de olgunlaşma sürecine girmeleridir. Mecnun, somut sevgiliden geçerek Allah aşkına ulaşır ve kâmil âşık mertebesine yükselir. Bu bağlamda Mecnun kendini, sevgiliye duyulan aşkla birlikte bir olgunlaşma sürecinin içinde bulur. Sezai Karakoç ise, sözü edilen olgunlaşma sürecine kitabını oluşturma çabasıyla girer. "Şairin Kuşkusu", "Parantez" ve "Dönüş" bölümlerinde başladığı kitabı bitirememesi endişesi duyan şair, "Bir eski zaman pîrinin hayali"nin (578) yardımıyla kitabı tamamlar. Mecnun'un "rüya"yla (549-52) olgunlaşmasına karşılık, şair, bir "pîr"in yardımıyla olgunlaşır. Bu olgunlaşma sürecinde, gerek Mecnun gerekse şair halkın çilesini de yüklenirler. Örneğin "Yolcu", Mecnun'un babasına çilenin Mecnun ve ailesi tarafından çekileceği konusunda şunları söyler:

Ama ne yazık size, siz çekeceksiniz

Belki bütün insanlığın

Çekmesi gereken çileyi. (520)

Sezai Karakoç inceleme konusu kitabın yazılmasının çileli oluşuna değinmesinin (569) yanı sıra, “Sanatçı ve Realizm” adlı yazısında şairlerin halkın çilesini yüklendiklerinden doğrudan söz eder: “Şair, hepimizin çilesini yüklenmiştir. Tek başımıza dayanamayacağımız ‘şahsî’ acımız, onunla birlikte yaşadığımızda, hafifler, çekilir hâle gelir” (37). Bu şekilde hem şair hem de Mecnun halkın çilesini onlar adına çekmekle yükümlüdür. Özellikle, Mecnun’un tartışma konusu metinde halkın çilesini yüklenme misyonu, Hristiyanlık inancına göre Hz. İsa’nın halkının günahını üstlenmiş olması ile paralellik taşır. Hz. İsa ile Mecnun arasındaki paralelliğe, Mecnun’un toplumu içinde bulunduğu durumdan kurtarmasını da ekleyebiliriz. Çünkü Hz. İsa’nın dünyaya tekrar döndüğünde kötü yola sapmış toplumu doğru yola döndüreceğine inanılır. Mecnun’a metinde, daha önce de belirtildiği gibi, “kılavuz” ve “rehber” (582) gibi peygambere ait nitelikler atfedilmesi ve onun halka “insalık öğretisi yay[dığının]” belirtilmesi yine Mecnun ve Hz. İsa arasındaki benzerlikleri pekiştirir.

Sonuç olarak Sezai Karakoç’la Mecnun arasındaki benzerlikleri şöyle şemalaştırabiliriz:

<u>Mecnun</u>	<u>Sezai Karakoç¹</u>
Toplumsal kodları reddeder ve yeni bir düzen getirmeye çalışır	Toplumsal kodları reddeder ve yeni bir düzen getirmeye çalışır
Tanrı’nın Halifeliği onda tecelli etmiştir	Tanrı’nın sözcüsüdür
Önderdir	Önderdir
Metinde olgunlaşma sürecine girer	Metinde olgunlaşma

¹ Bu bölümde anlatıcı-özne yerine şair denmesinin nedeni, Sezai Karakoç’un düzyazıları ile metindeki anlatıcı-öznenin sesinin birebir örtüşmesidir.

sürecine girer

Halkın çilesini yüklenir

Halkın çilesini yüklenir

Bu benzerlikler şunu gösterir: Sezai Karakoç'un Mecnun'u, geleneksel anlatılardaki Mecnun'dan farklılaşarak Sezai Karakoç'un bilincinin göstereni şeklinde konumlandırılmış lirik bir kahramandır. Böylelikle şair, daha sonra ayrıntılı olarak açılmanmaya çalışılacak diriliş ideolojisinin taşıyıcılığını Mecnun'a yüklemiştir. Mecnun kurulan özdeşlikle şairin sesini okura doğrudan ulaştırabilecek ve okuru yapılması gerekenler doğrultusunda yönlendirebilecek bir misyon yüklenmiştir. Lirik kahraman bu model özelliğiyle toplumu harekete geçirebilir, belli bir bilinç dahilinde toplumu örgütleme imkânı sunabilir.

2. Mütevekkil Bir Sevgili: Leylâ

Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda kaynak metinden farklı olarak Leylâ'nın doğumuyla birlikte Tanrı'nın yeryüzündeki temsili olduğu belirtilir. Bu bağlamda, inceleme konusu metinde Leylâ'nın doğumu için söylenenler örnek gösterilebilir:

Sana Leylâ dedim Suna dedim şiirlerde şarkılarda

Gerçek adın bir fısıltı gibi kaldı ağızlarda dudaklarda. (524)

Alıntılanan mısralarda "Leylâ" ve "Suna" denilmesine karşılık kastedilen "gerçek ad", Tanrı'dır. "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine IV" adlı şiirde de aynı durum, yine aynı isimlerle ifade edilir: "Bütün şiirlerde söylediğim sensin/Suna dedimse sen Leylâ dedimse sensin" (432). Doğar doğmaz Leylâ'ya, somut varlığının ötesinde, Allah'ın tecellisi olarak bir anlam yüklenmesi, şairin aşk anlayışının

tasavvufî niteliğini somutlar. Leylâ daha sonraki mısralarda da aynı özelliğini sürdürür:

Çölden geçmek Leylâ'ya ermek içindir. (530)

Tanrı'ya açılmış Leylâ'nın elleri

Ben o ellerin aydınlığında

Yürüyorum doğduğum gündenberi. (562)

Leylâ'dan öteye gidilmez ki. (563)

İncelenen kitapta, Leylâ'ya aşkın bir nitelik atfedilmesi onun, kaynak metindeki Leylâ'nın duygularından büyük ölçüde arındırılmasına yol açar. Kaynak metinde eve esir olmuş, derdini sadece geceye, muma, pervaneye ve buluta anlatan, sevgilisinin hayaliyle baş başa kalmak için insanlardan kaçan Leylâ, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda içinde bulunduğu durumu kabullenmiş bir vaziyettedir:

Teslim olmaktan başka çare yoktu kesin yazgıya. (555)

Bırakmıştı kendini yazılmış olana

Susmak ve konuşmamak denen cana. (595)

Sezai Karakoç'un Leylâ'sının aksine, kaynak metindeki Leylâ, Mecnun'un kendisini bırakıp gitmesinden şikayet eder, bu nedenle Mecnun'a ve talihine sitemde bulunur. Kaynak metinde Leylâ, Mehmet Kaplan'ın *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar: Tip Tahlilleri 3* adlı kitabında belirttiği gibi, "içinde bulunduğu durumu bilen ve onu aşmak isteyen bir genç kız[dır]" (157). Bu bağlamda, Leylâ'nın kaynak metinde Zeyd'den yardım istemesi, Mecnun'a mektup yazarak hâlini anlatması, Leylâ'nın aktif tutumuna örnek gösterilebilir. Halbuki Sezai Karakoç'un metninde Leylâ evli olmayı bile kabullenmiş ve tevekkül ederek huzuru bulmuştur (597). Zaten Leylâ, hemen olayların başında gördüğü bir rüyayla bu "makama" ulaşır (555). Söz konusu makam, onun ulaştığı manevî mertebenin yüksekliğini imler. Bu şekilde, manevî

yükseklikle birlikte, ondaki zaman-mekân kaygısı silinir ve dünyaya ilişkin endişesi de ortadan kalkar. Daha sonra Leylâ, Mecnun gibi fenâ makamına ulaşacaktır. Her iki âşığın (Leylâ ve Mecnun) fenâ makamına ulaşması aynı şekilde dile getirilir:

Her şey havada döner durur
Sonunda Tanrı varlığında yok olur
[....]
Ruh hürdür Tanrı aşkıyla
Bağlı değil yer ve zaman kaydıyla
Farketmez gelse gelmese Kays O'na
Gitse gitmese O'na Leylâ
Tanrı katında buluşmuşlardır
Hakikat yurduna kavuşmuşlardır. (597)

İki âşık nasıl ki birlikte vahdet-i vücud anlayışınca fenâ hâline ulaşırlarsa, aynı şekilde ve aynı zamanda bir ışığa dönüşürler. Bu ışıklar gökyüzüne yükselir ve orada birleşirler (598-99). Her ne kadar Leylâ da Mecnun gibi fenâ hâline ulaşsa ve onunla birlikte bir ışığa dönüşse de, Sezai Karakoç'un metninde Leylâ'nın konumunun Mecnun'a göre ikincil olduğu söylenmelidir. Halbuki kaynak metinde Leylâ, Kaplan'ın belirttiği gibi, Mecnun kadar önemli bir figürdür (155). Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda, Mecnun insanlık öğretisini yayan bir önder konumundadır. Buna karşılık Leylâ, sabretmesini bilen bir mütevekkildir. Leylâ'nın Mecnun'a göre ikincil nitelikte olduğunu, her iki âşığa ayrılan sayfa sayısı bile ortaya koyar. Leylâ'nın Sezai Karakoç'un metnindeki işlevsel önemi ise, Tanrı'nın tecellisi olması ve Mecnun için Tanrı aşkına ulaşmakta vasıta görevi üstlenmesidir.

B. Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda Biçim ve Biçem

Bu bölümde, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda biçimin kullanımının boyutları ve işlevleri sorgulanacaktır. Bu çabanın yanı sıra, metindeki biçim-içerik, sözcük ve söylem ikili yapıların varlığı gösterilmeye çalışılarak, onların ne anlama gelebilecekleri üzerine tartışma yürütülecektir. Sözü edilen ikili yapıların okurun bakışını nasıl etkilediği de ortaya konulmaya çalışılacak bir başka konu olacaktır.

Sezai Karakoç'un şiirinin biçiminin çağcıl niteliği dikkat çekicidir. Çünkü, Sezai Karakoç'a gelene kadar, İslâmî şiir yazan şairler, hece vezni gibi geleneksel halk edebiyatının şekil özelliklerini kullanmışlardır. Bu duruma Mehmet Kaplan şöyle dikkat çeker:

Milliyetçi, dindar, muhafazakâr zümreye mensup şairlerden çoğu, yanlış bir görüşle İkinci Meşrutiyet'ten sonra gelişen halk edebiyatı geleneğine bağlı, vezinli, kafiye ve açık üsluplu şiirler yazmakta ısrar etmişlerdir [...] estetik bakımdan müdafaasına imkân olmayan bu görüş, Türkiye'de çok kuvvetli olan milliyetçi ve dindar zümrenin zamana göre değişmesi icap eden ifade tarzını, muayyen bir şekil içinde dondurmıştır... S. Sezai Karakoç'un şiiri bu bakımdan dikkate şâyandır. (*Şiir Tahlilleri* 319)

Kaplan'ın, Sezai Karakoç'un şiirinin biçiminin çağcılığı konusundaki tespiti önemlidir. Bu nedenle, sorulması gereken soru, Sezai Karakoç'un şiirinin biçimdeki çağcılığının nasıl anlamlandırılacağıdır. Bu noktada, hem onun şiirinin biçimdeki çağcılığının ve –*Leylâ ile Mecnun* metni bağlamında konuşursak– içerikte

geleneksel metinlere bağılılığının hem de bunun ne anlama gelebileceğinin açılmanması için uğraş verilecektir.

Ömer Faruk Akün, *İslâm Ansiklopedisi*'ne yazdığı “Divan Edebiyatı” maddesinde Osmanlı şairlerinin bir divan oluştururken, takip etmeleri gereken birtakım usul ve kaidelerin olması gerektiğini söyler:

Bir divanın nasıl bir tertiple ortaya konacağı, şiirlerin onda hangi grup ve sıralar içinde yer alacağı, gelenekçe önceden tertip edilmiş bir protokole tâbidir. Bu önceden ortaya konmuş sınırlama dolayısıyla divan şairi, eserine şiirlerini rastgele ve istediği bir tertiple koyma serbestliğine sahip değildir. (397)

Akün, ifade ettiği protokolü, daha sonra teşrifat olarak tanımlar. Teşrifat geleneği, toplumsal hiyerarşiye göre şairin yazacağı sırayı belirleyerek şiirin biçimi üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmuştur (397).

Walter Andrews ise, “Yabancılaşmış Benin Şarkısı...” adlı makalesinde, “Divan şiiri[nin] aşırı ölçüde bir ‘aşırı kodlama’ ürünü” (120) olduğundan söz eder. Akün’ün “teşrifat”; Andrews’un “aşırı kodlama” ile gönderimde bulundukları anlam, biçimin belirli yasalarla kontrol altında tutulmasıdır. Örneğin, divanlar için var olan teşrifat, toplumsal hayattaki hiyerarşiye göre bölümlendirmelerin yapılmasıdır. Bu teşrifat dolayısıyla divan, Allah’a yazılan “tevhid”, “münâcât”; Peygambere yazılan “na’t” vb. sırasıyla oluşturulacaktır (Akün, 397). Sözü edilen teşrifatın mesnevîlerde de olduğunu görürüz: Tevhid, münâcât, na’t, medhiye gibi. Bu yapı, Andrews gibi söylersek, egemen düzenin gösterenlerini oluşturur (127). Bir başka deyişle bu durum, toplumsal yapıda var olan değer sırasının Osmanlı şiirinde temsil düzlemidir. Örneğin İslamiyet’in toplumsal hayatın akışını belirlemede birincil önemde oluşu, “mesnevî tarzında yazılan bir eserin münâcâtla başlama[sını]” (Gibb, 66) zorunlu

kılar. Bahsedilen değer sırası, Osmanlı şairlerini, eserlerini yazarken sıkı kurallar tarafından denetlenen bir teşrifat geleneğinin içine sokmuştur. Bu gelenekte, eserlerin yazılma nedeninin belirtildiği “sebeb-i te’lif”, ana konuya geçilmeden hemen önce yer alırdı. Halbuki, kaynak metnini mesnevîden alan Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’unda “sebeb-i telif”in bulunduğu yer, kitabın orta kısmındadır. Ayrıca, bu bölüm için seçilen başlık, “sebeb-i telif” değil; çağdaş Türkiye Türkçesinde kullanılan “parantez” sözcüğüdür. Yalnız, söz konusu olan bölümün içerik bakımından “sebeb-i telif-i kitap” olduğu, şiirdeki anlatıcı tarafından doğrudan doğruya ifade edilir (573). Bu noktada, şiirde “Edebiyat Partisinin Sürekli Muhalefet Lideri” olarak adlandırılan kişinin sorduğu soruyu anlamlandırma zorunluluğu doğar. Bu soru şöyledir:

Bir kitabı ortalamışken
Neden birden başa dönüyorsun
İlk söylenecek şeyleri şimdi söylüyorsun. (573)

Anlatıcı (Sezai Karakoç’un başka bir kitabına atıfta bulunulduğu için burada şair demek belki de daha uygundur), başta bulunması gereken “münâcât”larının da sonda bulunduğunu ekler (574). Ayrıca, şiirdeki anlatıcının bölümlendirmenin yeri konusunda belirlediği neden dikkat çekicidir:

Eskiler yaşıyorlardı olgun bir toplumda
Herkesin hemen Tanrı’yla olacağı bir makamda
O yüzden
Kitaplarının başında yer alır
Tevhitler münacâtlar
Onlar esere Tanrı’yı ululamakla başlar
Hazır bulmuşlardır her şeyi önceden

Ve herkes her an dolu saf İslâmla

Bizse sesleniyoruz cehennemden. (574)

Daha önce belirtilen, toplumsal yaşamın biçim üzerinde temsiliyet bularak bir teşrifat veya aşırı kodlama geleneğini oluşturması alıntılanan paragrafta farklı bir şekilde görünürlük kazanır. Toplumsal yaşamın biçim üzerindeki belirleyici etkisine koşut olarak, değişen toplumsal koşullar şiirin bölümlerinin düzenlenişini etkilemiştir.

Geleneksel Osmanlı toplumunda, İslâmî düşüncenin hâkim olması nedeniyle değerler basamağının en üzerinde Allah'ın bulunması ve dolayısıyla söze Allah'ı

“ululamakla” başlanması doğalken; artık farklılaşan toplumsal ortam ve örgütlenme, sözü edilen önceliğe olanak tanımamaktadır. Çünkü eski zamanlarda “herkes her an dolu saf İslâmla[dır]” (572). Oysa biz, (çağdaş insan), “cehennem”, “bataklık” içinde, “maddeye tapar” bir şekilde yaşıyoruz (574). Bu nedenle değişen toplumsal düzen, Sezai Karakoç'un “sebeb-i telif”ini ortaya almasına yol açar. Sebeb-i telifin kitabın ortasında yer almasının bir başka nedeni, kitabın olumsuzlanan çağdaki ödevidir. *Leylâ ile Mecnun* anlatısıyla okurun ruhu arındırılacak ve böylelikle insanlar geçmişteki gibi Tanrı'ya yakın olacaktır. Ancak bu durumda “eskiler” gibi sebeb-i telifi söylemek olanaklı hâle gelir ki bu da onun kitabın ortasında söylenmesini gerekli kılar:

İlkin kölelik çelik zincirini parçalamak

Ruhları çekip götürmek yeni bir dünyaya

Eritip arıtmak bir yüksek fırın potasında

Her türlü cüruftan pastan arınmalı maden

Arınış, büyük arınış gelmeli ateşten

Ruh arına arına özgür olmalı

Tanrı'ya yaklaşma halini bulmalı

Kitabın bir ödevi bu

Çağdan çıkarıp ebedî çağa götürme oyunu. (574-5)

Ayrıca, yaşanan çağda, yazılan “kitabın sonunu getirmek” umudu tükendiği için, kitabın yazılma nedeni başta söylenmez (574). Bu şekilde, biçimdeki değişiklikler, toplumsal değişimin bir göstereni olarak açıklanabilir. Aynı zamanda bu durum, anlatıcı zamanının yaşanan çağa yönelik olduğunu ve anlatıcının bu dönemle de hesaplaşma gayreti içinde bulunduğunu gösterir. Bir başka deyişle, kaynak metnini geleneksel bir öyküden alan kitabın, anlattığı geleneksel öyküdeki muhayyel zamandan koparak yirminci yüzyıla ilişkin bir zamana vurgu yapması ve bu dönemdeki birtakım öğelere gönderme yapması, onun geleneksel *Leylâ ile Mecnun* öykülerinden farklılaştığı noktadır.

Bertolt Brecht, Aristotelesçi tiyatrodan, seyircinin oyunla kurduğu yanılsama (illüzyon) nedeniyle, oyunu gerçekmiş gibi algıladığından bahseder (“Aristotelesçi Olmayan Oyun Sanatında Dekor Üstüne” 71). Brecht, bu nedenle, yanılsamayı kırarak burjuva toplumunu şaşırtmaya çalışır. O, burjuva insanını bu şekilde şaşırtarak, seyircinin metni yorumlamasını ve metne karşı bir tavır takınmasını sağlama çabasıdadır (“Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur” 45). Brecht’in son kerteadaki amacı ise, seyircinin duygularından çok aklına hitap etmek ve çeşitli yöntemlerle (oyuncunun seyirciyle konuşması, dekorun oyun içerisinde hazırlanması gibi) onu oyuna yabancılaştırmaktır. Bu çabayla, tarihsel koşulların değişebilirliğini de göstermeye çalışır. Vurgulanması gereken nokta, Brecht’in çabasının siyasal niteliğidir. O, burjuva toplumunu şaşırtmak için başvurduğu yabancılaştırma tekniğiyle, seyirciyi Marksist ideoloji doğrultusunda yönlendirmeye çalışır. Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’unda da, öykünün akışının kesilerek yirminci yüzyıla ani bir geçiş yapılması, Brecht’in yabancılaştırma tekniğini akla getirir. Sezai

Karakoç, Brecht'in söylediklerine koşturarak, anlattığı eski Arap topluluğuna ait öyküyü orta yerinden keserek yirminci yüzyıla ilgili düşüncelerini dile getirip alımlayıcının öyküyle empati kurmasını engeller. Öykünün akışının kesilmesi ve alımlayıcının o ana kadar öyküyle kurduğu yanılsamanın bozulmasıyla birlikte, anlatıcı onun sorgulayıcı bir bilinç geliştirmesine çalışır. Nitekim araya sokulan “Şairin Kuşkusu”, “Parantez” ve “Dönüş” bölümlerinden sonra, hikâyeye kalındığı yerden devam edilir. Sezai Karakoç, her ne kadar Brecht'in yabancılaştırma tekniğini kullansa da, bu teknikle vermek istediği mesaj farklı bir niteliktedir. Brecht'in, yabancılaştırma tekniğini Sosyalist bir toplumun inşasında kullanma isteğine karşılık; Sezai Karakoç, bu yönteme, “saf İslâmla” (574) dolu bir yaşama okuru yöneltmek için başvurur.

Bölümlerin sıralanışı bakımından geleneksel hikâyeye farklılaşan konumunun yanı sıra Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'u, serbest nazmı kullanması ile de mesnevî geleneğindeki biçimsel özelliklerden başkalaşarak modern bir biçimi benimser. Geleneksel mesnevîler, aruz kalıbıyla “aa, bb, cc...” kafiyesiyle kümelenerek oluşturulurdu. Oysa, Sezai Karakoç, modern bir vezin olan serbest nazmı kullanır. Metnin kafiyeleşme örgüsü her ne kadar mesnevî türünü anımsatsa da, düzenli değildir. Örnek olarak şiirin başlangıç bölümündeki kafiye örgüsü incelenebilir:

Baba:

İhtiyar bize bir şey de.

Yolcu:

Size ne diyeyim

Ekmeğinizi yedim

Hep iyiliğiniz istedim

Baba:
Anlamak istiyoruz
Çok gün gördünüz
Büyük kentlerden geçtiniz
Bir parça aralayabilir misiniz
Bizim için
Zamanın örttüğü perdeleri? (519)

Kitabın başlangıç kısmı olduğu için seçilmiş olan bu parçanın kafiye örgüsü şöyledir: “a, bbb, cccc, d, e”. Bu düzensiz ve kuralsız kafiye örgüsünün metnin tümüne yayıldığını söylemek olanaklıdır. Halbuki geleneksel mesnevînin kafiyeleşme biçimi değişmez bir kodlamanın ürünüdür. O hâlde, Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’unun, geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatılarından, bölümlerinin düzenlenişleriyle olduğu gibi, kafiye örgüsü ile de ayrıldığı söylenebilir. Bunun yanı sıra serbest nazımda mısra ölçüsü bakımından sınır çizilmemesi de mesnevî türüyle farklılık gösteren bir diğer ögedir.

Gösterilmeye çalışıldığı gibi, Sezai Karakoç, incelenen metninde her ne kadar içerik düzleminde Osmanlı şiirinin egemen anlayışı olan tasavvufî düşünceye eklemlenebilse de, biçim düzleminde, geleneksel edebiyattan farklı bir tutum içerisindedir. Tam da bu nedenle, Terry Eagleton’ın *Eleştiri ve İdeoloji* adlı kitabında, T. S. Eliot’ın *The Waste Land*’i (Çorak Ülke) için söyledikleri, Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’u için de geçerlidir:

[*The Waste Land*]’ın parçalanmış içeriği kayıtsızca kültürel ayrışma yaşantısını taklit ederken, bütünleştirici mitolojik biçimleri sessizce böyle bir çöküşün aşılmasını ima etmektedir. (192)

Aynı şekilde, *Leylâ ile Mecnun*'daki parçalı, düzensiz ve kuralsız biçim, toplumsal yaşamdaki parçalanmışlığın temsili olarak görülebilir. İçerikteki geleneksel söylem ise, bu parçalanmışlığın aşılmasının olanağını sunar. Öne sürülen savın somutlanabilmesi için aşağıdaki mısralar örnek gösterilebilir:

Dostum yeter artık kendine verdiği zahmet
Gözlüğünü çıkar ve çıplak bak ortalığa
O zaman işte ancak o zaman
Şuraya buraya dağılmış olan
Hakikat mozaiklerini
Kopmaz bütünün parçalarını
Ruhunda toplayıp yerine oturtursun. (575)

Biçim, “kopmaz bütünün parçaları” gibi kuralsız ve parçalıdır; içerikse bir bütünlüğe ulaşmayı önerir. Biçimin parçalı oluşu, metin akışını bozan parantez (566), dipnot (560-4) ve arasöz (567) gibi biçimsel öğelerin kullanımıyla belirginlik kazanır. Modern edebiyata özgü kullanımlar olan bu üç biçimsel öğe, anlatıcı tarafından belirlenen “modern parçalı yaşamın” bir metaforu olarak alımlanabilir.

Geleneksel kasîdelerin bölümlerinden birinin, parçalı olarak ve değişen bir nitelikte kitapta yer aldığını görürüz: Fahriye. Fahriye şeklinde adlandırdığımız bölümün, metinde geleneksel özelliklerinden farklı bir görünümde olduğu söylenmelidir. Sezai Karakoç, şiirini ve şairliğini doğrudan övmenin (Dilçin 157) yerine, şairlere, özellikle de “Leylâ ile Mecnun” hikâyesini şiirleştiren şairlere övgüde bulunur. Şairler için sarf edilen övgülerin kitabın başında, esas öyküye geçmeden yer alması da fahriye bölümünü akla getirir. “Yolcu”nun şairler için söylediklerine koşut olarak “Baba” şunları söyler:

Ve gelecek zamanda

Bizi anıtlatmak için
Gözyaşlarını ve terlerini
İçlerine akıtan şairler için
Gönüllerinin menekşelerini
Artık sade bir ses uğuldayan
Bizden unutulmaz yankılarla çınlayan
Boşalmış ıssızlaşmış çöllere doğru fırlatan
Şairler için. (522)

Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda, biçim ile içerik arasındaki ikili karşı oluşun yanı sıra, kelime seçiminde de aynı tutumun olması dikkat çekicidir. Bir başka deyişle incelenen metinde, hem geleneksel edebiyatın kelime kadrosuna ait sözcükler vardır, hem de yirminci yüzyıla ait. Özellikle Genç Kalemler'le başlayan dilde sadeleşmeyi, ardından Cumhuriyet'in ilânı ile gerçekleşen dil reformunu ve böylelikle kullanılan kelime dağarcığının büyük oranda değişmesini göz önünde bulundurursak, Sezai Karakoç'un sözü edilen edimini bir ikili karşıtlık bağlamında alımlamak olanaklıdır. Aslında, dildeki bu değişimin kökenini, 19. yüzyıldaki "Batılılaşma" hareketiyle birlikte olduğu söylenebilir. Bu şekilde, farklı bir bilincin oluşturduğu farklı bir söz dağarcından söz etmek mümkündür. Oysa, Walter Feldman, "Osmanlı Gazelinin Yapısı İçin Müzikal Bir Model" adlı yazısında, Osmanlı şiirindeki, benzerliğe dayalı bir kozmik sistem arayışıyla dilsel yapı arasındaki mütakabiliyete dikkat çeker. Ona göre, bu koşutluk sonucunda kelime seçiminde de görünür benzerlikler oluşur (350). Walter Andrews, tıpkı Feldman gibi Osmanlı şairlerinin kelime seçimlerindeki paralelliklere değinerek belirlediği birkaç Osmanlı şairinin divanını temel alan bir sözdağarı istatistiği çıkarmıştır (61-9). Osmanlı şiirindeki sınırlı ve tekrara dayalı kelime kadrosuna karşılık, Sezai Karakoç, her ne

kadar kaynak metnini Osmanlı edebiyatına ait bir üründen alsa da, hem geleneksel edebiyatın söz dağarını hem de yirminci yüzyıla ait bir kelime kadrosunu kullanır. Peki, Sezai Karakoç'un bu tavrını nasıl anlamlandırmak gerekir? Ahmet Oktay, “Resmî İdeoloji Tarafından Dışlanan, Yazınsal İktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç” adlı yazısında, Sezai Karakoç'un sözcük seçimini şöyle yorumlar:

Sezai Karakoç'ta *yeterli* bir dil bilinci, dil tutarlılığı yok. Örneğin alt alta iki dizenin birinde yıl, birinde sene diyor. Aynı dizede Arapça ve Türkçe sözcükleri yan yana getiriveriyor. Sezai Karakoç'un yabancı sözcüklere duyduğu eğilim de görmezden gelinecek gibi değil. (249)

Oktay'ın, Sezai Karakoç'un dil bilinci olmadığına yönelik önermesine karşılık, tam tersine onun konu edinilen tutumunun dil bilincini gösterdiği savlanabilir. Sezai Karakoç, hem Osmanlı kültürüne ve edebiyatına hem de yaşanan yirminci yüzyılın toplumsal yapısına içkin olan kelimeleri kullanır. Sezai Karakoç'un ilk düzlem için kullandığı sözcükler arasından şu örnekler verilebilir: “Efsun” (543), “ehram” (566), “meczip” (584), “pervane” (590), “şebnem” (528), “tecelli” (583) vb. Yaşadığı çağın koşullarını yansıtan kelime seçimi ise, kendi içinde ikiye ayrılır: Bunlardan birincisi, öz Türkçe sözcük seçimidir; ikincisi ise, Batı kökenli kelimelerin kullanımındır. Sezai Karakoç'un inceleme konusu metninde yer verdiği öz Türkçe kelimelerden bazıları şunlardır: “Alın yazısı” (537), “büküm” (554), “ışltı” (534), “öz eleştiri” (549), “yakı” (549) vb. Batı dillerinden sözcükler için, “hiyeroglif” (543), “monolog” (539), “otobiyografya” (592), “panorama” (591), “topografya” (591) örnekleri verilebilir. Bu noktada, İslâmcı aydınlar arasında, metninde öz Türkçe ve Batılı sözcüklere yer vermenin Sezai Karakoç'a özgü bir durum olmadığı öne sürülebilir. Hasan Bülent Kahraman, “‘Je suis un autre’: Turkish Literature in Transition Between National

and Global Self” (‘Ben Bir Başkasıdır’¹: Ulusallıktan Küresel Bene Geçiş Aşamasındaki Türk Edebiyatı) adlı yazısında, İsmet Özel ve Cahit Zarifoğlu gibi şairlerin de Öz Türkçe ve Batı kaynaklı kelimeleri kullandıklarını vurgular (41). Bu nedenle cevaplanması gereken soru, bu karma dilin ne anlama geldiğidir. Özellikle Sezai Karakoç merkezinde bu soruya şöyle cevap vermek olanaklı gözükür: Onun geleneksel Osmanlı kültürüne ve edebiyatına ait sözcüklere yer vermesi, Osmanlı ile bir devamlılık ilişkisi kurmak istemesinden kaynaklanır. Bu bağlamda, eski kültüre ilişkin sözcük kullanan Sezai Karakoç’un bir silsileyi devam ettirmek istediği söylenebilir. Öte yandan, onun yine Öz Türkçe ve Batı kaynaklı kelimelerden yararlanmasının nedeni, kendini yaşadığı koşullardan soyutlamaması ve bugüne ait görmesidir. Bu şekilde Sezai Karakoç, kendisini “Batılılaşmış” “Cumhuriyet” Türkiye’inde yaşayan biri olarak görür. Şair, yaşadığı dönemin içselleştirilmiş bir bilincine sahiptir ve bu bilincin içinden geleneksel kültürün bir ürününü yeniden yorumlar. Bu noktada, biçimdeki çağcıl öğeye koşturarak, kelime seçiminde de şairin yaşadığı çağa ait öğeler olduğu dile getirilmelidir.

İncelenen metinde, söylemin kullanılış biçimi, ikili karşıtlık bakımından konumlandırabileceğimiz diğer düzlemi oluşturur. Söylemin ikili karşıt kullanımından kastedilen, çağdaş ve geleneksel söylemlerin aynı kitapta bir araya getirilmesidir. Öncelikle şu noktanın vurgulanması gerekir: Sezai Karakoç, yeni bir şiir dilinin getirilmeye çalışıldığı İkinci Yeni Akımı içine dahil edilir. Bilindiği gibi İkinci Yeni, anlamdan ziyade biçime önem veren, şairin öznel bakışının ve bireysel varlığının şiirde devamlı hissettirildiği, şiiri toplumsal alandan uzak tutmaya çalışan –bu noktanın Sezai Karakoç’un şiiri için geçerli olmadığı söylenebilir– bir akım ya da yönelimdir (*Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar* 115-6). İkinci Yeni’nin

¹ Arthur Rimbaud’ya ait olan bu sözün çevrilmesinde, Özdemir İnce’nin Arthur Rimbaud’dan yaptığı *Ben Bir Başkasıdır: Bütün Düzyazı Şiirleri* adlı çevirisinden yararlandım.

özellikle, modernist bir şiir olarak alımlanması önemlidir (Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir* 99-131). Çünkü bu durum, aynı zamanda Sezai Karakoç’un şiirinin niteliğinin ve ona nasıl bakıldığının ipuçlarını verir. Bu şekilde, modernist şiirin içinde konumlandırılabilen Sezai Karakoç’un şiirinin, *Leylâ ile Mecnun*’da da benzer özelliklere sahip olduğunu görürüz. Kitabın “Sâra” adlı bölümünü bu bağlamda örnek gösterebiliriz:

Dünyayı ayrı renge
Boyayan kanlı sâra
Geçişin kedilerle
Uzak Çin parklarından

Uyup bakirelere
Katılmışın bir büyüye
Alışıp çiçeklere
Kurtulup korkulardan

Seni ne büyüler ne çiçekler
İletir som aşklara
Alıştırır loş aşklara
Alıp son aydınlığımdan. (526)

Alıntılanan şiirin, tıpkı İkinci Yeni şiirinde olduğu gibi, göndergesel anlamı belirgin değildir. Konuşulan dilden sapılarak şiir dilinin öne çıkarıldığı alıntılanan mısralar, göndergesinin çözümlenmesi için nitelikli okuru gerekli kılar. Böylelikle söz konusu mısralar, gerek konuşma diliyle şiir dili arasındaki ayrım, gerekse nitelikli okuru öngörmesi ile modernist bir özelliğe sahip olur. Umberto Eco’nun *Açık Yapıt* adlı

kitabında Francesco Petrarca'nın şiiri için belirlediği, “geleneksel cümle yapısı kurallarını hiçe sayacak, cesur eğretilmeler kullanacak, mantıksal geçişleri saf dışı edecek” (75) niteliklere sahiptir. Aynı şekilde, inceleme nesnesi olan kitapta “Ortalıkta kör ceylanlar dolaşıyor/Her biri sırtında bir sırtlanı taşıyor” (551) gibi “cesur eğretilmeli” ve “mantıksal geçişleri saf dışı edecek” mısralar yer alır. Belirtilen modernist söylemin ve imge yapısının karşısına, geleneksel söyleme ilişkin örnekler yerleştirilebilir. Geleneksel söyleme ilişkin gösterilebilecek ilk örnekler, hemen her zaman için geçerli olabilecek deneyim aktarımını içeren mısralardır:

Demir paslanır elmas küf tutar

Her kabaran sıra kef bağlar

Yeşil dağlar sararır gün solar

İnsan için ne aptallık büyüklenmek illeti

En son çıkar gelir alçakgönüllülük nöbeti

En güçlü sofraya devrilir bir rüzgârla

En ömürlü çiçek göçer sonbaharla

Ve ölüm hep asılı keskin kılıç başuçlarında

Ve kapanır açılır ulu bir perde her yüzyılda. (576)

Alıntılanan mısralarda, hâkim olan zaman kipinin “geniş zaman” olması önemlidir. Böylelikle tıpkı atasözlerinde olduğu gibi hemen her zaman geçerli olabilecek ve öğüt içeren bir yargıda bulunulmuş olunur. Ayrıca, söz konusu edilen mısraların, Eco gibi söylersek “cesur imge”lere sahip olmadığı ve “mantıksal geçişleri” de saf dışı etmediği görülür. “Cesur imge” kullanımının yerini bu örnekte, alegorik anlatım almıştır.

Bu noktada, ikili karşıt söylemin bir araya gelmesinin ne anlama gelebileceği sorulmalıdır. Öncelikle şunun belirtilmesi gerekir: Sezai Karakoç’un sözü edilen farklı söylemleri bir araya getirmesi, ne rastlantısaldır ne de Mikhail Bakhtin’in kastettiği anlamda yaşamdaki çok sesliliği (*Karnaval*dan *Romana* 20) ortaya çıkarmak içindir. Söylem ikililiği ancak, biçim-içerik ve sözcük kullanımındaki ikilikle eşzamanlı düşünöldüğünde anlam kazanabilir. Her üç düzlemdeki ikili karşıtlıklar hem geleneksel olanı (dün), hem de çağcıl olanı (bugün) kapsar. Anlatıcı-özne, gerek biçimsel kullanımlar gerek kelime seçimi gerekse söylem bakımından halihazırda yaşamış olduğu yirminci yüzyılın öğelerini göz ardı etmez. Aynı zamanda geleneksel edebiyatın öğelerini de kullanır. Bu bağlamda, anlatıcı-öznenin bugünü yok sayarak, geçmişe saplanıp kalmadığı ve çağıyla yüzleşme yoluna gittiği söylenebilir. Bu şekilde, anlatıcı-özne geleneksel Osmanlı edebiyatına ait bir olayı anlatırken, okurun bugüne ilişkin bilincine de seslenir. Böylelikle okurun zihni, geleneksel olandan çağdaş olana veya çağdaş olandan geleneksel olana gidip gelirken bugüne ait sorgulayıcı bir bilinç oluşur. Okura bugün ve dün arasında gidip gelinerek verilmek istenen mesaj şudur: “Ne fazla uzağa git ne fazla yaklaş/Bu tabloyu gör lütfen istediğin mesafeden” (575). Sorgulayıcı bilinç, geçmişin ve bugünün ötesinde zamansallık düşüncesini de kapsar. Daha sonra ayrıntılı bir şekilde inceleneceği gibi, zamansallık dün ve bugünden çok gelecek zaman üzerinde yoğunlaşır.

C. Sezai Karakoç'un Geçmişe Yönelişinde Üç Evre: Hatırlama, Direniş ve Diriliş

Tezin bu bölümünde, Sezai Karakoç'un geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatısını kaynak metin olarak seçmesinin ne anlama gelebileceği tartışılacaktır. Bir başka deyişle onu geçmişe yöneltenin ne olduğuna cevap aranmaya çalışılacaktır. Bu çaba, aynı zamanda Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'u niçin kaynak metin olarak seçtiğinin de cevabını verecektir. Sezai Karakoç'un geçmişle ilişkisi ise, hatırlama, direniş ve diriliş olarak üç evre merkezinde sorgulanacaktır.

Anlatıcı, "Şairin Kuşkusu" bölümünde, kendisine "Çağın geççerakçe konuları dururken" (569) *Leylâ ile Mecnun* gibi geleneksel edebiyata dâhil bir ürünü yazma nedenini sorar. *Leylâ ile Mecnun*'un, anlatıcının ifadesiyle "geççerakçe" bir konu olmaması, anlatıcının kendisine sorduğu soruyu cevaplamak açısından tutamak noktası verir. Söz konusu nitelik, Sezai Karakoç'un metninin geleneksel bir edebiyat ürünü mü, yoksa kültürel belleğe ait bir metin mi olduğu noktasında yer alır. Bir başka ifadeyle söylersek, bu noktada *Leylâ ile Mecnun*'u gelenek kavramıyla mı, yoksa kültürel bellek kavramıyla mı açıklamanın uygun olacağı tartışılacaktır. *Leylâ ile Mecnun*'u geleneksel bir edebiyat ürününden çok, kültürel belleğe ait bir metin olarak konumlandırmak daha doğrudur. Çünkü Jan Assmann'ın *Kültürel Bellek* adlı kitabında dediği gibi, gelenek kavramı, "[yaşanan olgunun] kopuştan öncesini devralma ve kabullenme yanını içermediği gibi, unutma ve yok sayma gibi olumsuz yönlerini de göz ardı eder" (38). Sezai Karakoç, Assmann'ın söyledikleri ile koşut olarak, *Leylâ ile Mecnun*'un "geççerakçe" bir konu olmadığını ve dolayısıyla unutulmuş olduğunu dile getirir (569). Bu anlamda, eleştirmenlerin inceleme konusu metni gelenek kavramıyla açıklayan genel çabalarına karşılık, *Leylâ ile Mecnun*'u

hatırlamaya ilişkin olan kültürel belleğin içinde anlamlandırabiliriz. Böylelikle kültürel bellek kavramıyla, Sezai Karakoç'un (ona göre) unutulmuş ya da yok sayılan geçmişi canlandırmaya çalışmasının, yaşanan zamanın olumsuz koşullarını reddedişinin ve ona direnişinin vb. anlamının daha rahat açılmasını olanaklı hâle gelir. Fakat öncelikle, *Leylâ ile Mecnun*'un unutulmuş olduğuna ilişkin savı denetlemek için Sezai Karakoç'un inceleme konusu metnini yazış tarihine kadar Tanzimat'tan sonra yazılan *Leylâ ile Mecnun*'ların niteliğinin ve bu anlatının alımlanışının incelenmesi gerekir.

Namık Kemal'in Osmanlı'ya ait mesnevîleri ve halk ürünlerini olumsuzlayan tavrının Tanzimat'tan sonra da devam ettiğini söylemek gerekir. Bu anlamda ilk olarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ndeki düşünceleri örnek gösterilebilir. Tanpınar, söz konusu eserinde şark hikâyelerinde realitenin olmadığını söyleyerek, *Leylâ ile Mecnun*'un da içinde bulunduğu geleneksel anlatı geleneğini olumsuzlar (25-8). Öte yandan aynı olumsuzlayıcı tavrı Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* adlı kitabında tekrarlar (68). Reşat Nuri Güntekin ise "Leylâ ile Mecnun" adlı hikâyesinde, geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatısındaki aşk anlayışını parodileştirir. Bütün bu örneklerin yanı sıra *Leylâ ile Mecnun*, halk hikâyesi şekliyle Tanzimat'tan sonra varlığını devam ettirir. Bu anlamda, Maarif Kütüphanesi (tarih yok), Süleyman Tevfik'in (1930), Selâmi Münir Yurdatap'ın (1971), Murat Sertoğlu'nun (1974) vb. yazdığı geleneksel *Leylâ ile Mecnun* hikâyesi örnek gösterilebilir. Ayrıca, *Leylâ ile Mecnun* hikâyesinin sinema gösterimi yapıldıktan sonra, bu filmin fotoğraflarıyla Dâniş Remzi Korok (tarih yok) ve Selâmi Münir Yurdatap (1941) söz konusu anlatıyı yeniden yazmışlardır. *Leylâ ile Mecnun* anlatısının mesnevî versiyonunda ise, Osmanlı şairlerinin yazdığı *Leylâ ile Mecnun* kitaplarının çevrim yazısıyla

yetinilmiştir. Aziz Nesin’in Fuzulî’den günümüz Türkçesine aktardığı *Leylâ ile Mecnun* (1972) mesnevîsi, bu örneklerin en dikkat çekicisidir. Nesin, orijinal mesnevînin “tevhid”, “münacaat”, “na’t” gibi bölümlerini çıkarmış ve Kays’a (Mecnun’a) Aslan ismini vererek, anlatıyı Türk kültürüne adapte etmeye çalışmıştır. Bütün bu örnekler, *Leylâ ile Mecnun* anlatısının özellikle mesnevî versiyonunun yeniden yazımının elit kültür içinde yer bulmadığını gösterir. Bu bağlamda, Sezai Karakoç’un inceleme konusu anlatının unutulduğu savından yola çıkarak, bu anlatının kültürel bellek kavramı merkezinde tartışılmasına geçilebilir. Fakat Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun* anlatısının kültürel belleğe dâhil edilebilmesi için, öncelikle onun gerçeklik boyutu ortaya konmalıdır. Çünkü Assmann’ın ifade ettiği gibi, “bir gerçeğin bir grubun belleğinde yer etmesi için gerçek belli bir kişi, yer ya da olay biçiminde yaşanması gerekir” (41-2).

Âgah Sırrı Levend, *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ile Mecnun Hikâyesi* adlı kitabında, bazılarına göre Kays’ın H. 70X M. 689 yahut H. 80X M. 699 yıllarında yaşamış ve ölmüş bir şair olduğunu vurgular (1). Ayrıca Levend, bu kişilerin Kays’ın babasının adının Mülevvah, Leylâ’nın babasının ismininse Sa’d olduğuna inandıklarını dile getirir (1). Her iki görüşle, Leylâ ve Mecnun’un tarihsel niteliğe sahip olarak alımlanışları cisimleşir. Aynı şekilde, Mecnun’un mezarının varlığına inanılması da, sözü edilen kişilerin yaşamış oldukları düşüncesini destekler. Sezai Karakoç’un, metninde –daha sonra değinileceği gibi– Leylâ ile Mecnun’dan tarihî kişiler olarak söz etmesi (580), şairin her iki âşığı kurgusal kişiler olarak görmediğini somutlar. Bununla birlikte, kitabın giriş kısmında, “Masallaşan Gerçek” ifadesinin kullanılması da, bahsedilen düşünceyle koştur niteliktedir. Bu noktada, Sezai Karakoç’u geçmişe yöneltenin ne olduğu sorulabilir. Bu soruya özellikle hatırlama edimi çerçevesinde cevap aranmaya çalışılacaktır.

Assmann, hatırlamanın şimdinin olumsuzlanan içeriğinin reddi olarak alımlanabileceğini söyler (82-3). Bu anlamda hatırlama, şimdi ile bir zamanlar arasındaki kopmayı açığa çıkarır:

Bu alıntılar bugünü bambaşka biçimde aydınlatırlar: Eksik olan, kaybolan, yok olan ve kenara itileni vurgular ve “bir zamanlar” ile “şimdi” arasındaki kopmayı bilince çıkarırlar. Burada yapılan şimdiki zamanın temellendirilmesi değil, tersine temelinin sarsılması, en azından daha büyük ve güzel bir geçmiş karşısında önemsizleştirilmesidir. (81)

Leylâ ile Mecnun’un anlatıcısının geçmişe yönelişi, mitsel bir alternatif dünyaya kaçma isteğinin ötesindedir. Bu ötedeki anlam, Assmann’ın söyledikleri ile paralel olarak anlatıcının şimdiki olumsuzlayarak onun olumsuz içeriğini açığa vurmaya çalışmasından kaynaklanır. *Leylâ ile Mecnun*’un anlatıcısı, bir zamanlar ile şimdi arasındaki kopmayı açığa çıkarır ve geçmişin o güzel günlerini bugünün olumsuzluklarını göstermek için kullanır:

Onlar esere Tanrı’yı ululamakla başlar
Hazır bulmuşlardır her şeyi önceden
Ve herkes her an dolu saf İslâmla
Bizse sesleniyoruz cehennemden
Bataklık ve her türlü kir içinden
İnkâr umursamazlık körlük
Her türlü putlaştırma ve maddeye taparlık. (574)

Sezai Karakoç, bu bağlamda, *Leylâ ile Mecnun*’u kültürel bellek ya da hatırlama nesnesi olarak seçer. Sezai Karakoç’un Ebubekir Eroğlu ile yaptığı konuşmada,

Leylâ ile Mecnun’un yazılış nedeni olarak öne sürdüğü nokta, incelenen metnin Sezai Karakoç için kültürel belleğe ait olma özelliğini somutlaması açısından önemlidir:

Leylâ ile Mecnun’u yeniden yazmayı başladığını söylediği zaman,
başta söylediğim düşüncelerimi hiç öne sürmeksizin:

– Ben Hüsn ü Aşk’ı bekliyorum, demiştim.

– <<O tabii>> dedi, <<özel bir konu, Şeyh Galib’e ait özel bir eserdir.

Leylâ ile Mecnun ise artık İslâm edebiyatına malolmuştur.

Genelleşmiştir yani>>. (Eroğlu 82)

Sezai Karakoç, *Leylâ ile Mecnun*’u “İslâm edebiyatına” ait olduğu, genelleştiği için seçer. Bu şekilde Sezai Karakoç, tam da Assmann’ın kültürel bellek kavramsallaştırması ile koşut olarak *Leylâ ile Mecnun*’u alımlar. Bir başka ifadeyle, Sezai Karakoç için bir kişiye ait olan *Hüsn ü Aşk*’ın karşısında, *Leylâ ile Mecnun* İslâm kültürüne dâhil edilmesi ile önemlidir. Ayrıca geleneğe her seçici müdahalenin, yani her kabul eyleminin aynı zamanda özel bir değerler sisteminin kabulü olduğu düşünüldüğünde de, Sezai Karakoç tarafından *Leylâ ile Mecnun*’un seçimi anlamlı hâle gelir. Çünkü “sadece anlamlı geçmiş hatırlanır, sadece hatırlanan geçmiş anlam kazanır” (Assmann 79). Sezai Karakoç böylelikle “Neyin unutulmaması gerekir?” sorusunu da cevaplamış olur. Bu cevap, İslâmî kültürün cisimleştiği *Leylâ ile Mecnun* anlatısıdır. Buraya kadar söylenenler, *Leylâ ile Mecnun*’un Sezai Karakoç tarafından hatırlama nesnesi olarak konumlandırıldığını somutlamaya yöneliktir.

Sezai Karakoç, geçmişle bağlantı kurarak, hatırlayan ya da hatırlayacak olan grubun kimliğini oluşturmaya çalışır. Bu bağlamda, hatırlama eylemi, Assmann’ın belirlediği gibi kimlik oluşturu bir rol üstlenir. Hatırlamanın kimliği oluşturma niteliği, köken ihtiyacıyla paraleldir. Sezai Karakoç’un kökene dönme düşüncesi,

onun düzyazılarında da temelli bir yer edinmiştir (Karataş 130-1). İnceleme konusu metinde de, anlatıcı *Leylâ ile Mecnun*'u tarihsel açıdan köken (başlangıç) olarak seçtiğini belirtir:

Yeniden yola çıkmalı dedik

Sıfır noktasından

Biri dedi peki

Tarihin hangi asrından

Hangi şahıstan şahıslardan

Birden döküldü dudaklarımdan;

Leylâ ile Mecnun'dan. (580)

Anlatıcı tarafından, kimliğin oluşturulmasındaki çıkış noktası olarak kabul edilen *Leylâ ile Mecnun* anlatısı ve figürleri, değerler merkezinde bir araya getirilir ve bunlar kimliği oluşturan aidiyet kategorisi olarak önemli bir rol oynarlar. Yeni bir başlangıç arayışıyla birlikte, hatırlama sonucunda topluluk ruhu oluşur. Bir model niteliğinde olan sözü edilen figürler ve anlatı, ortak kimliği oluşturma ve bu kimliği sağlamlaştırma görevi üstlenir. Hatırlamanın koşulları da bu noktada göz önünde tutulmalıdır. Toplumsal belleğin inşa edilmesindeki belirleyici etkenlerden biri ise, hatırlama figürüdür. Assmann, hatırlama figürlerini şöyle tarif eder:

Hatırlama figürleri aynı zamanda modeller, örnekler, bir çeşit öğretici parçalardır. Onlar grubun genel tavrını ifade ederler, sadece geçmişten yeniden üretmekle kalmaz aynı zamanda varoluş biçimlerini, özelliklerini ve zayıflıklarını tarif ederler. (44)

Leylâ ile Mecnun’un anlatıcısı, daha önce ifade edildiği gibi, kendisine hangi tarihî şahıslardan başlanması gerektiğini sorar. Bu sorunun cevabı, *Leylâ ve Mecnun*’dur. Sezai Karakoç, iki âşık arasından özellikle Mecnun’u hatırlama figürü olarak öne çıkarır. Mecnun, mecazî aşktan hakikî aşka geçen kâmil bir âşığın temsilidir. Mecnun, Assmann’ın ifade ettiği, model ya da örnek niteliğindedir. Sezai Karakoç’un ifadesiyle söylersek “vaktin kölesi” (Sezai Karakoç, *Leylâ ile Mecnun* 531) insana ne yapması konusunda yol göstericidir. Kâmil âşık Mecnun figürünün yanı sıra Sezai Karakoç’un diğer kitaplarında da hatırlama figürleri yer alır. Bu bağlamda, *Hızır ile Kırk Saat*’teki Hızır ve Peygamber’in miracı, hatırlama figürü olarak örnek gösterilebilir. Bu figürlerle birlikte ortak hafıza harekete geçirilir ve topluluk ruhu oluşturulur. Aynı zamanda model oluşturularak grubun ortak tavır geliştirmesi sağlanır.

Hatırlama figürüyle ilişkili bir diğer öge de, bellek mekânlarıdır. Hatırlamanın dayanak noktası olarak bu tür mekânlar geliştirilir ve böylece hatırlama garanti altına alınmak istenir (Assmann 43). Sezai Karakoç metninde bellek mekânı olarak “çöl”ü seçmiştir. İslâmiyet’in çölde doğması, Hz. Muhammed’le birlikte asr-ı saadetin ve dolayısıyla “saf İslâm”ın bu mekânda yaşandığına inanılması, İslâmî kültür içinde çölün önemli bir yere sahip olmasına yol açmıştır. Hatırlama figürünün de çölle ilişkili olması, çölün söz konusu çağrışım gücünden yararlanılabilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, kitapta “Çölün Öyküsü”nün yer alması savlanan düşüncelerle koşutluk gösterir:

Çölün genişliğine selâm

Çölün büyüklüğüne övgü

Çölün derinliğine selâm

Çölün yüksekliğine övgü

Çölün yüceliğine selâm,
Çölün inceliğine övgü
[....]
Çöl,
Muhtaç olduğu güneş, ruh bodrumunun
Her soru dağının cevap düzlüğü
Her zindan kaçağının saray düşü. (565-6)

Çöle yönelik bu övgü, anlatıcının çölü normal bir uzamın ötesinde aşkın bir anlama sahip olarak algıladığını ortaya koyar. Ortak bir geçmişin mekânı olarak çöl, her ne kadar ayrı kalınmış olsa da, kutsal bir mekân olarak yeniden üretilmiştir. Toplumsal belleğin ifade biçimi olarak çölü, anlatıcı da aynı bağlamda ele alır. Anlatıcı, geride bırakılmış bir zamanın hatırlanarak yeniden üretilmesine yardımcı olan bellek mekânını, benzer özellikte kullandığını şöyle açıklar:

Mecnun'un öyküsünü bir kez daha başlatan
Yeniden yeni baştan başlatan
Şairleri bir kez daha dünyayı yeniden
Kurmağa
Yeni bir dünya kurmağa çağıran
Çöle övgü çöle selam. (565)

Böylelikle kâmil âşık figürü olan Mecnun'la birlikte çöl de, toplumsal belleğin ögesi olur.

Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda, hatırlamayla birlikte bir grup kimliğinin oluşturulma çabası, onun formatif bir metin olduğunu somutlar. İncelenen metin, "Biz kimiz?" sorusuna cevap verip ortak yaşananları, geçmişteki insanların yaşadıkları deneyimleri tekrar eder. Böylelikle yeni bir kimliğin inşa edilmesi için

uğraş verilir. Bu bağlamda, Sezai Karakoç'un hatırlama ediminde vurgulanması gereken nokta, hatırlamanın pasif bir eylem olmadığıdır. Onun geçmiş kültüre (İslâm) ilişkin hatırlaması hayıflanmanın ötesinde bir anlam taşır. Bu anlam olumsuz bir içeriğe sahip şimdinin reddi ve dolayısıyla bu zamana direniştir. Böylelikle Sezai Karakoç'un geçmişe yönelişinde ikinci düzlem olan "direniş" düşüncesine gelmiş oluruz. Hatırlamanın bir direniş eylemine dönüşmesi, hatırlanan geçmişin niteliği ile ilgilidir. Çünkü hatırlanan geçmişin verili koşullar nedeniyle öteki karakterini alması, Assmann'ın ifadesiyle hatırlamanın bir direniş eylemine dönüşmesine yol açar (86). Sezai Karakoç'un canlandırmaya çalıştığı geçmişin İslâmî kültür olduğu düşünüldüğünde, Öteki olma karakteri belirginlik kazanır. Tanıl Bora, *Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik Muhafazakârlık İslâmcılık* adlı kitabında, Cumhuriyet dönemiyle oluşturulmaya çalışılan Türk millî kimliğinin ötekisinin dinî dünya görüşüne sahip Osmanlı olduğunu düşünür:

Velhâsıl, Türk millî kimliğinin Öteki-imgesi, Türkiye'nin tarihsel-toplumsal gerçekliğine içseldir. Öteki-imgesinin, tikel Öteki-kimlikleriyle ilgili tasavvurlara da biçim veren somut kalıbı ise "Eski Türkiye"dir. Yani Osmanlı'dır; dinî dünya görüşünün çerçevelediği eski medeniyettir. (41)

Bora'yla paralel olarak Tuğrul Şavkay, *Dil Devrimi* adlı kitabında 1924'ten sonra Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Türk kültür hayatında "İslâmiyet'in tesirini silmek" istediğini söyler. Şavkay, bu bağlamda Tevhid-i Tedrisat Kanununu ve ezanın Türkçeleştirilmesini örnek olarak gösterir. Şavkay'ın, Meclis'in Osmanlı'ya, özellikle dil konusunda bakışı hakkında söyledikleri, Bora'nın Osmanlı'nın Cumhuriyet dönemiyle "Öteki" şeklinde konumlandırılmış olduğu savıyla koşut niteliktedir:

Araplar ile İslamiyet arasındaki ilişki de, Kemalistleri rahatsız eden temalardan biridir. Üstelik İslamiyet, halifelik yoluyla, *ancien regime*'e atıfta bulunmaktadır. Arapça'nın Türk dili içindeki varlığı da, meşruiyetini ve varlığını büyük ölçüde İslamiyet'ten almıştır. Osmanlı İmparatorluğu, hakim unsurun daima Türkler olmasına rağmen, din esası üzerine kurulmuş bir çok-uluslu devlet görünümünü son güne kadar korumaya devam etmiştir. Türkçe'nin Arap –ve yine İslami çağrışımlar yapan Fars– dillerinin etkisinden kurtulması, Kemalistler için bu bakımdan politik bir önem taşımaktadır. (100)

Alıntılandığı gibi, Türk kimliğinin alımlanmasında dine karşı tavır alınması, “Öteki- imgesi” olarak alımlanan Osmanlı'da dinin egemen oluşu dolayısıyladır. Bu şekilde, Sezai Karakoç'un Öteki'ye ait İslâmî kültürü hatırlaması, bu hatırlamayı bir direniş eylemine dönüştürür. Bu direniş, Sezai Karakoç için unutturma düşüncesine karşıdır. Direniş edimi, aynı zamanda, Sezai Karakoç'un düşüncesinde temelli bir yer teşkil eden Diriliş kavramına geçişte bir aşamadır. Assmann'ın, kültürel belleğe ilişkin bir hatırlamanın şimdiki zamanın olumsuz içeriğinin değiştirilmesi gerektiğini belirten devrimci bir niteliğe büründüğünü söylemesi bu bağlamda önem taşır:

Bu durumda anlatılar varolanı onaylamazlar, aksine onu sorgular ve değiştirilmesi ve devrilmesi çağrısında bulunurlar. Kendilerini temellendirdikleri geçmiş, geri getirilemez bir kahramanlık dönemi olarak değil, uğruna yaşanacak ve çalışılacak politik ve sosyal ütopya olarak gözüktür. (82)

Geçmiş, olumsuzlanan şimdiki zamanın yerine ikame edilmeye çalışılır. Bu bağlamda söz konusu olan geçmişin diriltilmesidir. Sezai Karakoç da, Assmann'ın ifadeleriyle koşut olarak varolanın devrilmesi çağrısında bulunur. O, okurdan

gözlüğünü çıkararak “bataklık ve her türlü kir[in]” (574) bulunduğu, “putlaştırma” ve “maddeye taparlık”ı görmesini diler (575). Oysa o, yazan ve okuyanın secdeye kapandığı eski zamanları diriltmek ister. Sezai Karakoç’un sözü edilen bir zamanlar ile şimdi arasındaki ayrıma, kesin sınır çizgisi çektiği ve bugünü “cehenneme” benzettiği söylenmelidir (574). Bu bağlamda Sezai Karakoç’un geçmişe yönelişi, mitsel bir alternatif dünyaya kaçma isteğinin ötesindedir. O, Assmann’ın bahsettiği şekilde, şimdiki zamanı olumsuzlar ve onun olumsuz içeriğini açığa vurur. Bu bağlamda, Sezai Karakoç’un geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatısına yönelmesi, unutulana uzanma, geride bırakılan bir geçmişin canlandırılması anlamına gelir. Anlatıcının metinde, *Leylâ ile Mecnun* mesnevîsi yazan Fuzulî, Nizamî ve Câmi gibi şairlere anıştırma yapmasına karşılık (569), bu şairlerle kendisi arasında sınır çizgisi çekmesi dikkat çekicidir. Sözü edilen şairlerin eserlerini yazma tarihleriyle, inceleme konusu metnin yazıldığı zaman arasındaki farka rağmen, anlatıcının yeniden *Leylâ ile Mecnun* hikâyesini yazmak istemesi, sözü edilen diriltme isteği ile ilgilidir. Fakat Sezai Karakoç için savlanan *Leylâ ile Mecnun*’u diriltme durumu, daha önce yazılan *Leylâ ile Mecnun* mesnevîlerinin biçimsel ve içeriksel açıdan tekrarı değildir, metnin, biçimsel ve içeriksel açıdan yaşanılan çağın anlamına karşılık gelebilecek şekilde yeniden yorumlanmasıdır. Mecnun’a ilişkin bölüm bu durumu örnekler:

Dağbaşında çöl ortasında yanan bu ışık
Bir gün buradan geçecek ulu kervan için
Bu bir ateş sütunu gün için, zaman için
Kurtuluş özlemindeki
Vaktin kölesi insan için
Cehennem, dalından kopsun diye
İlk sarsılış bu olsun

Dutun ilk silkelenişi

Dudaklara bir tadımlık ikram olsun. (531)

Mecnun, “vaktin kölesi” insan için ilk sarsılış, ilk silkeleniştir. Böylelikle, geleneksel anlatı, bugüne yönelik bağlamsal olarak yeniden yorumlanır. Metnin bağlama göre değiştirilerek yorumlanması, geleceğe yönelik değişim imkânlarını imleyen umutla da ilişkilidir. Sözü edilen umut ve beklenti, alıntılanan mısralarda da görülebilir.

Aynı şekilde, metnin sonunda Leylâ ve Mecnun’un ölümlü, çağın insanının umut ve beklentisini simgeleyecek biçimde, diriliş olarak alınırlar:

Anlatacaktım ölümlerini bir sonbahar eşliğinde

Bir kış güneşliğinde

Fakat baktım bu ölüm değil diriliştir

Tabiatı aşan bir diriliştir. (598)

Geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatısının anlatıcı tarafından tarihsel bağlama göre de değiştirildiği görülür. Bu durum, tarihsel kişiler olarak vasıflandırılan Mecnun ve Leylâ’nın Cahiliye döneminde yaşamalarına rağmen İslâmî değerlerle donatılmaları ile alakalıdır. Her ne kadar bu kişilere Nizâmî’yle birlikte İslâmî bir kimlik kazandırılmaya başlanmış olsa da, Sezai Karakoç’un bu tavrı daha da ileri taşıdığı söylenmelidir. Örneğin metinde anlatıcı, Mecnun’un Peygamber’i öncelediğinden söz eder: “Bir gün Gelecek Olan’a işaret olsun diye/Gönlün nişanı bir çocuğa gebesin” (531). Bir başka bölümde ise, Mecnun’un bir rahiple konuşması sırasında, aralarında Hz. Muhammet’in gelişine yönelik bir konuşma geçer:

Bir rahibe rastladı Mecnun

Sordu: Neyi bekliyorsun

[....]

Bekliyorum dedi rahip

Buradan
Başında bir bulut
Gelecek olanı
Ruhunda muştı umut
Gececek olanı
Rahip dedi bekliyorum
Parmağıyla ayı
İkiye bölecek olanı
[....]
Mecnun dedi
Teşekkür ederim
Keşke ben de görseydim
O kılavuzu
Ben de önünde diz çökseydim
Rahip dedi: Üzülme
Senin gönlün
Peşin mümindir. (587-9)

Hız. Muhammet'in peygamber oluşunun âlâmeti kabul edilen "başında bir bulut"un varlığı ve onun mucizelerinden olduğu düşünülen "ayı parmağıyla ikiye bölüşü", "Gelecek Olan"la kastedilenin Hız. Muhammet olduğunu ortaya koyar. Bu şekilde sıkça Peygamber'in vurgulanması ve Mecnun'a mümin sıfatının atfedilmesi ile *Leylâ ile Mecnun* hikâyesi, İslâmî değerlerle donatılır.

Daha önce formatif bir metin olduğu söylenen Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'u diriliş düşüncesi ile birlikte normatif bir özellik de kazanır. Söz konusu metnin "Ne yapmalıyız?" sorusuna cevap vermesi, bu durumu somutlar. Sezai

Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun* kitabını, formatif ve normatif niteliklerle oluşturarak diriliş düşüncesini açığlamasının yanı sıra, onun düzyazılarında da diriliş düşüncesine sık sık yer verdiğini görürüz. Sezai Karakoç'un inceleme konusu metninde karşılaşılan, İslâmî geçmişi hatırlayarak şimdiye direnme ve son kerte de İslâmî kültürü yeniden diriltme ereği, düzyazılarında buna paralel olarak "kendine dönüş", "kökleri araştırma" ve "kendi uygarlığını diriltme"nin gerekliliği vurgulanarak ifade edilir. Sezai Karakoç, *İslâmın Dirilişi* adlı kitabında, bu bağlamda diriliş uygarlığından söz eder. Diriliş uygarlığı, Tanrı inancıyla her türlü putlaştırmaya karşı, İslâm uygarlığına tekrar dönmek anlamına gelir (143). Ona göre İslâm'ın dirilişi kaçınılmazdır: "İslâm, hakikat uygarlığı olarak, tüm insanlık içinde, bir gün mutlaka, yeniden dirilişini gerçekleştirecektir" ("Diriliş Çağında Şiir ve Şair" 109).

SONUÇ

NÂZIM HİKMET'İN *FERHAD İLE ŞİRİN*'İYLE SEZAI KARAKOÇ'UN *LEYLÂ İLE MECNUN*'UNUN KARŞILAŞTIRILMASI

Nâzım Hikmet'in ve Sezai Karakoç'un metinlerinden tezin bu bölümüne kadar elde edilen veriler, ideolojileri nedeniyle çok farklı kutuplarda olduğu düşünülen her iki şair/yazarın birçok ortak niteliklere sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu sonuç, Nâzım Hikmet'i ve Sezai Karakoç'u çok farklı özelliklerde görüp, asla bir arada değerlendirmeyen bir anlayışın geçerliliğini reddetmeye hizmet ediyor. İnceleme konusu iki şair/yazar arasındaki söz konusu benzerlikler şöyle ifade edilebilir: Nâzım Hikmet'in ve Sezai Karakoç'un son kertede söyledikleri her ne kadar farklı olsa da, ikisi de bu söylemek istediklerini benzer yöntemlerle dile getirirler. Savımızı kanıtlamak için verilebilecek ilk örnek, gerek Nâzım Hikmet'in gerekse Sezai Karakoç'un olumsuzladıkları şimdiyi değiştirmek için öne sürdükleri devrimci içeriği geleneksel edebiyattan yararlanarak alımlayıcıya sunmak istemeleridir. Üstelik her iki şair/yazar da, geleneksel edebiyatın iki kahramanlı aşk anlatılarını ideolojik yönsemelerini görünür kılmak için motif yapısı bakımından kaynak olarak kullanırlar. Fakat özellikle vurgulanması gereken nokta, hem Nâzım Hikmet'in hem de Sezai Karakoç'un, metinlerinde lirik aşkı anlatmıyor oluşlarıdır.

Nâzım Hikmet, toplum aşkını, somut sevgiliye duyulan aşka karşı önceler. Sezai Karakoç’a göreyse asıl önemli olan, somut sevgiliye duyulan aşktan Tanrı aşkına geçilmesi ve böylelikle Tanrı’yla kurulan birincil ilişkiyle birlikte vahdet-i vücut dolayımında ilksel birliğin sağlanmasıdır. Bu bağlamda, sevgilinin yerine ikame edilen aşkın varlığın niteliğinin değişmesine karşılık, aşk nesnesi her ikisinde de somut sevgili değildir. Nitekim, aşkın bir niteliğe sahip olan sevgi nesnesiyle doğrudan ilişkili bir şekilde –her iki şair/yazar arasındaki farklar sorgulandığında ayrıntılı inceleneceği gibi– aşk siyasal bir boyut kazanacaktır. Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç’taki aşkın siyasallığı, aynı zamanda onun devrimci ve halkı kurtuluşa götüren bir özelliğe sahip olmasına yol açar.

Tartışma konusu olan şair/yazarların bir diğer ortak yanları ise, ikisinin de geleneksel aşk anlatılarına yaşadıkları zamanın anlamına denk düşecek ve bu zamanın olumsuzluklarını giderebilecek anlamlar yüklemeleridir. Bu şekilde gerek Nâzım Hikmet gerekse Sezai Karakoç kaynak metinleri doğrudan taklit etmemiş, geleneksel anlatılara son kertede farklı bir bağlamsal içerik yüklemişlerdir.

Bahsedilen bağlamsal içerik –farklılık noktasında daha ayrıntılı değinilecektir– Nâzım Hikmet için Marksist, Sezai Karakoç içinse İslâmî bir niteliğe sahiptir. Bu ideolojik misyonu, her ikisinde de anlatının erkek kahramanları temsil eder. Hem Nâzım Hikmet’in hem de Sezai Karakoç’un metinlerinde kadın sevgililer pasif bir özellikte çizilmiştir. Buna karşılık, Nâzım Hikmet’in, Ferhad’ı ve Sezai Karakoç’un, Mecnun’u geleneksel Ferhad ile Mecnun’dan farklılaştırarak bilinçlerinin göstereni olarak konumlandırmaları dikkat çekicidir. Bir başka ifadeyle söylersek, Nâzım Hikmet, Ferhad; Sezai Karakoç ise Mecnun figürüne ideolojik yönsemesi doğrultusunda bir anlam yüklemiştir. Nasıl ki “yalvaç” olarak konumlandırılan Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç, şair/yazarı ve dolayısıyla kendilerini toplumun

önderi olarak, toplumu yönlendirmekle yükümlü sayıyorlarsa, her iki geleneksel figür inceleme konusu metinlerde aynı özelliklerle donatılır. Bu bağlamda Ferhad ve Mecnun, her iki şair/yazarın kurdukları özdeşlik sonucunda siyasal duyarlılıklarının temsilcileri şekline dönüşürler. Bu şekilde, Ferhad Marksist; Mecnun ise İslâmî düşünceye dayalı bir yaşama metindeki halkı yönlendirmekle yükümlü hâle gelir. Ayrıca gerek Ferhad gerekse Mecnun, okura yapılması gerekenler konusunda model oluştururlar. Her iki figürün, tartışma konusu metinlerde toplumu örgütleyişleri, onlara önderlik yapıları ve belli bir bilinç dahilinde yönlendirmeleri söz konusu model özellikleri ile alakalıdır. Bununla birlikte hem Ferhad hem de Mecnun, okura gelecekle ilgili umut dağıtırlar. Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyununda Ferhad, kendisini görmek için gelen halkı gürzünün sesiyle umutlandırır. Aynı şekilde, Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda da Mecnun Leylâ'yla birlikte bir ışığa dönüşerek (ki bu ışık metinde fenâ hâline gönderme yapar) İslâm'ın dirilişi konusunda halka umut verir.

Nâzım Hikmet'in ve Sezai Karakoç'un metinlerinin bir diğer özelliği, her iki metinde de ezilen kesime seslenilmesi ile görünürlük kazanır. Nâzım Hikmet'in oyununda, despot bir sultan tarafından yönetilen halk, kirli su nedeniyle ölmekte, buna karşılık içilebilecek temiz suyu yalnız saray halkı bulabilmektedir. Fakat bu koşullarda bile sultan temiz suyu beğenmez. Ferhad ise, ihmal edilen halkı sahiplenir ve kişisel isteklerini bir tarafa iterek onlar için sevgiyle çalışır. Aynı tutum Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'unda da görülür. Tartışma konusu metindeki anlatıcı, “dul”, “yetim”, “köle”, “esir”, “yoksul” ve “çaresiz”in (570) öyküsünü *Leylâ ile Mecnun* yazarak anlatmak istediğini belirtir. Benzer şekilde Mecnun, çölde azıksızlara azık, susuzlara su taşır.

Nâzım Hikmet'in ve Sezai Karakoç'un söz konusu metinlerindeki yaklaşımlarına ilişkin belirlenen son ortak nitelik, her ikisinin de anlatmak istediklerini modernist bir biçimden ve teknikten yararlanarak dile getirmeleridir. Nâzım Hikmet oyununda iç monolog, bilinç akışı ve yabancılaştırma tekniği gibi modernist tekniklere baş vurarak kaba toplumcu gerçekçi uygulamaların biçimdeki muhafazakârlılıklarıyla örtüşmeyen bir tavır sergiler. Aynı tavrı Sezai Karakoç'ta da gözlemlemek olasıdır. Sezai Karakoç, her ne kadar içerik bakımından kaynak metin olarak seçtiği geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatılarının tasavvufî içeriğine eklenirse de, serbest nazmı kullanarak, dipnot ve parantez gibi uygulamalara yer vererek modern bir biçimsel anlayış sergiler. Sezai Karakoç'un metnin biçimsel çağdaşlığının yanı sıra, yabancılaştırma tekniğinden de yararlanması dikkat çekicidir. Onun bahsedilen tavrıyla aynı dünya görüşünü paylaştığı kendisinden önceki şairlerden ayrıldığı öne sürülebilir. Fakat belirtilmesi gereken nokta, Sezai Karakoç'un daha önce gösterilmeye çalışıldığı gibi, modernist biçimleri kullanımının yaşanılan zamanla uyumsuzluğun bir göstereni olarak alımlanmasının gerekliliğidir. Oysa Nâzım Hikmet için modernist teknikler, sosyalist dünya görüşünü okura aktarmada bir olanak olması nedeniyle önemlidir.

Buraya kadar, Nâzım Hikmet'le Sezai Karakoç'un metinlerinde görülen benzerlikler şöyle sıralanabilir:

- A) Her ikisi de geleneksel iki kahramanlı aşk hikâyesini kullanırlar
- B) Her ikisinde de aşk siyasal bir niteliktedir
- C) Her ikisi de şairi toplumun önderi olarak konumlandırır ve bu bağlamda anlatının âşık kahramanıyla özdeşleşirler
- D) Her ikisinde de kadın pasif ve ikincildir
- E) Her ikisi de ezilen kesime seslenirler

F) Her ikisi de alımlayıcıya umut dağıtırlar

G) Her ikisi de modernist biçim ve teknikler kullanırlar.

Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç'un ifade edilen benzerliklerinin yanı sıra, ideolojik yönsemeleri merkezinde anlamlandırabileceğimiz birtakım farklı yaklaşımlara da sahiptirler. Bu farklılıklardan ilki, geleneksel anlatıların mesnevî türünün mü; yoksa halk hikâyesi versiyonunun mu seçildiği noktasındadır. Nâzım Hikmet'in, geleneksel *Ferhad ile Şirin* anlatısının halk hikâyesi versiyonunun motif yapısını temel almasına karşılık, Sezai Karakoç'un geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatısının Osmanlı eliti arasında kullanımda olan versiyonunu, yani mesnevî türünü seçmesi, her iki şair/yazarın ideolojik tavırlarıyla ilişkilendirilebilecek bir özellik taşır. Nâzım Hikmet, Marksist dünya görüşünün bir gereği olarak, geleneksel *Ferhad ile Şirin* anlatısının Osmanlı yöneten sınıfında dolaşımda olan mesnevî türündeki versiyonunu değil; yönetilen kesimde kullanılan halk hikâyesi şeklini seçmiştir. Öte yandan Sezai Karakoç, İslâmî dünya görüşü nedeniyle *Leylâ ile Mecnun* anlatısının dinî-tasavvufî yorumu ağırlıklı olan mesnevî versiyonunu kaynak metin olarak kullanır.

Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç arasındaki bir diğer fark daha önce belirtildiği gibi siyasal bir niteliğe sahip olan aşkın içeriği hakkındadır. Hem Nâzım Hikmet'te hem de Sezai Karakoç'ta aşk kurtarıcı bir işleve sahiptir. Fakat her iki şair/yazarın aşkı alımlayışları arasında temelli bir fark vardır: Nâzım Hikmet hatırlanacağı gibi, *Ferhad ile Şirin* mesnevîlerinde Tanrı'ya duyulan tasavvufî aşkı dönüştürmüş ve yerine toplum aşkını ikame etmişti. Nâzım Hikmet'in tartışma konusu metnindeki bir başka dönüştürümü, geleneksel Osmanlı edebiyatında, uğruna her türlü fedakârlığın yapılabileceği toplumsal bir otorite olarak konumlandırılmış "sevgili sultan"ın yerini, aynı şekilde sevgiyle çalışılması gereken toplumsal otoritenin kaynağı olan topluma bırakması ile gerçekleşir. Sevgilinin neliğini

değiştiren Nâzım Hikmet, aşka da siyasal bir özellik atfetmiştir. Çünkü ona göre aşk, toplum için girişilen siyasal mücadelenin itici gücüdür. Bir başka ifadeyle topluma duyulan aşkla birlikte, toplumu içinde bulunduğu kötü durumdan kurtarmaya yönelik siyasal bir harekete geçilir. Böylelikle önce bireye, daha sonra bireyi de kapsayacak şekilde topluma aşkla bağlanması sonucunda siyasal bir eylem gerçekleşir. Bu anlamda, siyasal eylemin başarısı, toplumun sevgili olarak konumlandırılması ile olanaklıdır.

Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* mesnevîlerinin tasavvufî içeriğini dönüştürme tavrının aksine Sezai Karakoç, geleneksel *Leylâ ile Mecnun* mesnevîlerinin “vahdet-i vücud” düşüncesine, mecazî aşktan geçilerek hakikî aşka, yani Tanrı aşkına ulaşılması ve Tanrı'da fenâ mertebesine varılması anlayışına eklenir. Fakat belirtilmesi gereken nokta, değişen tarihsel koşullar nedeniyle sözü edilen içeriksel tekrarın, mesnevîlerin dile getirdiği anlamla işlev bakımından örtüşmemesidir. Bir başka deyişle, mesnevîlerin yazıldığı dönemde, dinî-tasavvufî söylemin egemen anlayış olmasına karşılık, Sezai Karakoç'un kitabını yazdığı zamanda İslam'dan uzaklaşmış olduğunu düşünmesi, ifade edilen her iki tasavvufî düşünceyi birbirinden ayırır. Bu bağlamda Sezai Karakoç için dinî-tasavvufî aşk anlayışı reddedilen yaşanan zamandan kurtulmanın tek çaresidir: “Sevgi genel ve tek kurtuluş rengi” (584). O, Tanrı aşkıyla birlikte İslâmî görüşün başat olduğu bir yaşamın –eskisi gibi– canlandırılmasına çalışır. Oysa, mesnevîlerde bahsedilen tasavvufî aşk, yazıldığı çağın hâkim düşünce sistemine gönderme yapar. Sezai Karakoç için aşk, toplumu, özellikle de ezilen kesimi, olumsuz şimdiden kurtarmanın reçetesini sunması bakımından siyasal bir nitelik kazanır. Nâzım Hikmet'in aşkla topluma hizmet edilmesi gerektiğini imlemesine karşılık, Sezai Karakoç'a göre

“[y]aşamak Tanrı uğruna Tanrı içindir” (594). Bu bağlamda Sezai Karakoç, aşkı dinî-tasavvufî düşünüşe eklemleyerek, onun siyasal eyleme dönüşmesini amaçlar.

Nâzım Hikmet ve Sezai Karakoç’un aşk anlayışlarının niteliklerindeki farklılığın yanı sıra, her ikisinin de geleneksel edebiyat ürünlerinden yararlanmış özelliklerinin temelli bir farkla ayrıldıkları söylenebilir. Nâzım Hikmet, dinî-tasavvufî söylemin içinden bir karşı söylem üreterek sosyalist dünya görüşünü ikame etmeye çalışır. Bu doğrultuda da hâkim olan dinî söylemi kullanarak sosyalist yönsemeye ilişkin yeni fikirleri meşrulaştırmaya çalışır. Sezai Karakoç ise, Jan Assmann’ın kültürel bellek kavramsallaştırması ile anlamlandırılabilir şekilde, unutulmuş olduğuna inandığı İslâmî geçmişi hatırlayarak bugünün olumsuz koşullarına direnme ve son kertede bu geçmişi diriltme uğraşı verir. Bu şekilde karşıt iki çaba oluşur: Nâzım Hikmet dinî-tasavvufî söylemi, Marksist ideolojisi doğrultusunda dönüştürüp tarihsel maddeciliği hâkim kılmaya çalışırken; Sezai Karakoç, “maddeye tapar” (574) insanların bulunduğu ortamda dinî-tasavvufî görüşü başat unsur yapmaya çalışır. Bu kertede, söz konusu anlamlı karşıtlığın, geleneksel edebiyat üzerinden yapılan bir kültürel mücadele olup olmadığı sorulabilir.

Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar* adlı kitabında Sezai Karakoç’un “Monna Rosa” şiirinin başlığının Leonardo da Vinci (1452-1519)’nin *Jokond* portresini hatırlattığını, çünkü bu resmin diğer adının “Monna Rosa”yı anımsatacak şekilde *Mona Lisa* olduğunu söyler (142). Mignon’un, düşüncesini temellendirmek için her iki şair/yazarın yaşadıkları dönemin kültürel hayatına ilişkin çizdiği tablo önemlidir:

1951’de Nazım Hikmet Sovyetler Birliği’ne sığınmıştı. Soğuk savaşın gerilimli yıllarıydı. Türkiye’de de solcularla sağcılar arasında, bazen

sadece kelimelerde kalmayan, şiddetli tartışmalar oluyordu. 1954 yılında Sezai Karakoç, yayın hayatı kısa sürmüş, birçok yönüyle ilkel, komünizm karşıtı *Komünizme Hücum* adlı dergide iki yazısını ve bir şiirini yayınlattı. Bu eylemi, Sezai Karakoç'un marksizme karşı tavrını açıkça göstermektedir. (142)

Mignon'un belirlediği, *Jokond* portresi çerçevesinde gelişen kültürel mücadelenin geleneksel iki kahramanlı aşk anlatılarında da devam ettiği öne sürülebilir. Nitekim, Nâzım Hikmet geleneksel *Ferhad ile Şirin* anlatısını Marksist bir içeriğe büründürürken; Sezai Karakoç geleneksel *Leylâ ile Mecnun* anlatısına, önceki *Leylâ ile Mecnun* anlatılarından daha fazla İslâmî öge katar ve böylelikle eskiden yaşandığına inandığı “saf İslâm”ın geri gelmesi için çaba gösterir.

Seçilmiş Kaynakça

- Aktulum, Kubilây. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.
- Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1994. 389-427.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990.
- Alî-Şîr Nevâyî. *Ferhâd ü Şîrîn: İnceleme-Metin*. Haz. Gönül Alpay-Tekin. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994.
- Andrews, Walter G. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- . “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özne’nin Lirik Kod Çözümü”. Çev. Mehmet Moralı ve Semih Sökmen. *Defter* 39 (Bahar 2000): 106-33.
- Apaydın, Talip. *Ferhat ile Şirin*. Ankara: İmece Yayınları, 1965.
- Assmann, Jan. *Kültürel Bellek*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Âşık Kitabı: *Ferhad ile Şirin*. Y.y.y.: y.y., t.y.
- Babayev, Ekber. *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1976.
- Bakhtin, Mikhail. *Karnavalardan Romana*. Der. Sibel Irzık. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Behramzâde. *Ferhâd ile Şîrîn*. İstanbul: Matbaa-yı Ahmed Kâmil, 1431.
- Bora, Tanıl. *Türk Sağının Üç Hâli: Milliyetçilik Muhafazakârlık İslâmcılık*. İstanbul:

Birikim Yayınları, 1998.

Brecht, Bertolt. “Aristotelesçi Olmayan Oyun Sanatında Dekor Üstüne”. *Oyun*

Sanatı ve Dekor. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1994. 71-81.

———. “Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur”. *Epik Tiyatro*. Çev. Kâmuran Şipal.

İstanbul: Cem Yayınları, 1997. 38-50.

Chittick, William. *Tasavvuf*. Çev. Turan Koç. İstanbul: İz Yayıncılık, 2003.

Çelebi, Asaf Hâlet haz. *Eşrefoğlu Divanı*. Ankara: Hece Yayınları, 2002.

Çetin, Nurullah. *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2004.

Derman, Gül. *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi

Yayınları, 1988.

Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2000.

Eagleton, Terry. *Edebiyat Eleştirisi Üzerine*. Çev. Handan Gönenç. İstanbul: Yöntem

Dizisi, t.y.

———. *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev. Esen Tarım ve Serhat Öztöpaş. İstanbul: İletişim

Yayınları, 1985.

Eco, Umberto. *Açık Yapıt*. Çev. Pınar Savaş. İstanbul: Can Yayınları, 2001.

Elmalılı Hamdi Yazır. *Kur’ân-ı Kerîm ve Meâlî*. Haz. Dücane Cündioğlu. Y.y.y.:
y.y., t.y.

Eroğlu, Ebubekir. *Sezai Karakoç’un Şiiri*. İstanbul: Bürde Yayınları, 1981.

Feldman, Walter. “Osmanlı Gazelinin Yapısı İçin Müzikal Bir Model”. *Osmanlı*

Divan Şiiri Üzerine Metinler. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi

Yayınları, 1999. 349-57.

Ferhad ile Şirin. İstanbul: Maarif Kütüphanesi, t.y.

———. İstanbul: Türk Neşriyat Yurdu, 1930.

Fuzulî. *Leylâ ve Mecnun*. Haz. Muhammet Nur Doğan. İstanbul: Yapı Kredi

Yayınları, 2004.

———. *Leylâ ile Mecnun*. Çev. Aziz Nesin. İstanbul: Adam Yayınları, 1988.

Genç, İlhan. *Leyla ile Mecnun'un İki Şairi: Fuzûlî ve Sezai Karakoç*. İstanbul:

Şule Yayınları, 2005.

Gibb, E. J. Wilkinson. *Osmanlı Şiir Tarihi I-II*. Çev. Ali Çavuşoğlu. Ankara: Akçağ

Yayınları, t.y.

Güntekin, Reşat Nuri. *Leylâ ile Mecnun*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1988.

Gürsel, Nedim. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet*. İstanbul:

Can Yayınları, 2002.

Holbrook, Victoria. “Alegorinin Ölümü, *Hüsn ü Aşk*’ın Özgünlüğü”. *Defter* 9 (Bahar 1996): 65-81.

Kabbani, Nizar. *Aşkın Kitabı*. Çev. Laurent Mignon. İstanbul: Ayışığı Kitapları, 2000. 62.

Kaçar, Zeynep. “Böyle Bir Aşk Masalı”. Yayımlanmamış edebî çalışma.

Kahraman, Hasan Bülent. “‘Je suis un autre’: Turkish Literature in Transition Between National and Global Self”. *Step-Mothertongue*. Haz. Mehmet Yashin. London: Middlesex University Press, 2000. 34-49.

———. *Türk Şiiri Modernizm Şiir*. İstanbul: Büke Yayınları, 2000.

Kaplan, Mehmet. “Leyla ve Mecnun”. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1985. 144-59.

Kaplan, Ramazan. “Çağdaş Bir Leylâ ve Mecnun Hikâyesi: Sezai Karakoç’un *Leylâ ile Mecnun*’u”. *Hece* 73 (Ocak 2003): 214-35.

Karahan, Abdülkadir. “Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Temi”. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

- Sezai Karakoç, Sezai. “Diriliş Çağında Şiir ve Şair”. *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1997. 108-11.
- . *Edebiyat Yazıları II*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1997.
- . “Hızır ile Kırk Saat”. *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 2001. 173-297.
- . *İnsanlığın Dirilişi*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1978.
- . “Leylâ ile Mecnun”. *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 2001. 517-601.
- . *Mevlana*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1996.
- . “Sanatçı ve Realizm”. *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1997. 27-40.
- . “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine (I-IV.)”. *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1997. 425-35.
- . “Şair”. *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1997. 40-8.
- . “Şairin Trajedyası”. *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1997. 56-63.
- Karataş, Turan. *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1998.
- Karpat, Kemal H. “The Stages of Ottoman History: A Structural Comparative Approach”. *The Ottoman State and Its Place in World History*. Haz. Kemal H. Karpat ve Contributors. Leiden: E. J. Brill, 1974. 79-99.
- Kılıç, Mahmut Erol. *Sûfî ve Şiir: Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2004.
- Korok, Dâniş Remzi. *Leylâ ile Mecnun*. İstanbul: Korgunal Yayınevi, 1941.
- Kurnaz, Cemal. *Halk ve Divan Şiirinin Müştarekleri Üzerine Denemeler*. Ankara:

Akçağ Yayınları, 1990.

Levend, Ağah Sırrı. *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi*.

Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1959.

Lunn, Eugene. *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno*

Üzerine Bir Tarihsel İnceleme. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Alan

Yayınları, 1995.

Mazıoğlu, Hasibe. *Fuzûlî ve Türkçe Divanı'ndan Seçmeler*. Ankara: T.C. Kültür

Bakanlığı Yayınları, 1992.

Mevlâna. *Fîhi Mâ Fîh*. Çev. Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: Devlet Kitapları, 1972.

Mignon, Laurent. "Bilkent'te Türk Dili Dersi Veren Lüksemburglu". Söyleşiyi

yapan: Nilüfer Oktay. *Milliyet* (9 Mayıs 2004): ?.

———. *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar ve Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları,

2002.

———. "Federico Garcia Lorca'nın *Tamarit Dîvanı*'ı İnsancıl, İsyanî İngilizce".

Elifbâlar Sevdası. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 139-43.

———. "Unveiling the Beloved: Continuity and Change in Modern Turkish Love

Poetry". Yayınlanmamış doktora tezi. Londra: School of Oriental and

African Studies, 2002.

Moussa-Mahmoud, Fatma. "Changing Technique in Modern Arabic Poetry: A

Reflection of Changing Values ?". *Tradition and Modernity in Arabic*

Language and Literature. Ed. J. R. Smart. Richmond: Curzon Press, 1996.

Namık Kemal. "Mukaddime-i Celâl". *Celâleddin Harzemşah*. Haz. Hüseyin Ayan.

İstanbul: Hareket Yayınları, t.y. 7-38.

Nâzım Hikmet (Ran). "Barış Uğrındaki Mücadelede Şairin Rolü". *Şafakta Suydu*

Evler. Haz. Erem Melike Roman. Y.y.y.: Broy Yayınları, 1987. 55-8.

- . *Cezaeviden Memet Fuat’a Mektuplar: Mektuplar 2*. İstanbul: Adam Yayınları, 1993.
- . “Devrimin Hizmetinde”. *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil: Yazılar 1*. İstanbul: Adam Yayınları, 1995. 247-57.
- . *Ferhad ile Şirin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- . *Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1968.
- . “Kıyamet Sureleri”. *Kerem Gibi*. İstanbul: Özgün Yayınları, 1976. 159-62.
- . *Kuvâyi Milliye*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1986.
- . *Nâzım ile Piraye*. İstanbul: De Yayınları, 1965.
- . “Onun Doğuşu ve Demirhane Bacası”. *Kerem Gibi*. İstanbul: Özgün Yayınları, 1976. 157-9.
- . *Rubailer*. İstanbul: De Yayınevi, 1966.
- . *Sanat ve Edebiyat Üstüne*. Haz. Aziz Çalışlar. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1987.
- Nelson, Roy Jay. “Le Fou d’Elsa”. *The French Review* 39 (February 1966): 668-9.
- Nizamî. *Leylâ ile Mecnun*. Çev. Ali Nihat Tarlan. İstanbul: Maarif Matbaası, 1943.
- Oktay, Ahmet. “Resmî İdeoloji Tarafından Dışlanan, Yazınsal İktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç”. *Şairin Kanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000. 239-51.
- . *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Tümzamanlaryayıncılık, 2000.
- Orhan Veli (Kamık). “Anlatamıyorum”. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Adam Yayınları, 1997. 55.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1998.
- Pospelov, G. N. *Edebiyat Bilimi II*. Çev. Y. Onay. İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları, 1985.

- Rimbaud, Arthur. *Ben Bir Başkasıdır: Bütün Düzyazı Şiirler*. Çev. Özdemir İnce. İstanbul: Gendaş Kültür, 1999.
- Sadoul, George. “Aragon’un Yaşamı ve Sanatı Boyunca Bir Yolculuk”. Louis Aragon. *Seçme Şiirler*. Çev. Erdoğan Alkan. İstanbul: Yön Yayıncılık, 1993. 23-95.
- Said, Edward. *Beginnings*. New York: Columbia University, 1985.
- Schimmel, Annemarie. *İslamın Mistik Boyutları*. Çev. Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Sennett, Richard. *Otorite*. Çev. Kamil Durand. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1992.
- Sertoğlu, Murat. *Leylâ ile Mecnun*. İstanbul: Bolayır Yayınları, 1974.
- Sinan Paşa. *Tazarru’nâme*. Haz. Mertol Tulum. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, 1971.
- Stephan, Halina. “The Myth of the Revolutionary Poet: Majakovskij in Three Modern Plays”. *The Slavic and East European Journal* 30 (Summer 1986): 247-61.
- Şavkay, Tuğrul. *Dil Devrimi*. İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2002.
- Şener, Sevdâ. *Nazım Hikmet’in Oyun Yazarlığı*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı, 2002.
- Şentürk, Ahmet Atillâ. XVI. *Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî Tasvirler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.
- Tevfik, Süleyman. *Ferhat ile Şirin*. İstanbul: Türkiye Matbaası, 1934.
- . *Leylâ ile Mecnun*. İstanbul: Akşam Matbaası, 1930.
- Tezcan, Nuran. “Güzele Bir Şehrengizden Bakış”. *Türkoloji Dergisi* 1 (2001): 161-

94. Cilt XIV.

Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Marifet Yayınları, 1991.

Ünver, İsmail. “Mesnevî”. *Türk Dili* 415-6-7 (Temmuz-Ağustos-Eylül 1986): 430-564.

Yavuz, Hilmi. “Nâzım: Aşma ve Avangard”. *Kara Güneş*. İstanbul: Can Yayınları, 2003. 57-62.

———. “Nâzım’ı Yeniden Okumak”. *Kara Güneş*. İstanbul: Can Yayınları, 2003. 62-5.

———. “Nâzım ve Mevlânâ”. *Okuma Notları*. İstanbul: Boyut Kitapları, 1997. 16-7.

Yurdatap, Selâmi Münir. *Ferhat ile Şirin*. İstanbul: y.y., 1937.

———. *Leylâ ile Mecnun*. İstanbul: Güven Basımevi, 1941.

———. *Leylâ ile Mecnun*. İstanbul: A. Bozkurt ve Ort. Matbaası, 1971.

Al-Zayn, Amirah. “Min Majmun Layla ila Majmun Ilsa: Bahth Fi al-Tanas wa-al-Fada‘al-Adabî”. *Alif: Journal of Comparative Poetics* 21 (2001): 161-83.

ÖZGEÇMİŞ

Gökhan Tunç, 1981 yılında Iğdır’da doğdu ve orta eğitimini bu ile bağlı okullarda tamamladı. 1998 yılında girdiği Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden 2002 yılında mezun oldu. 2002-2003 yıllarında Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi’nden Tezsiz Yüksek Lisans derecesini aldı. 2003 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’ne kabul edildi. 2003-2004 ders yılı sonunda, akademik başarısından dolayı Melih Cevdet Anday bursunu kazanan Tunç’un *Adam Öykü*, *Edebiyat Otağı*, *Hece*, *Millî Folklor* ve *Yasak Meyve* gibi dergilerde edebiyatla ilgili yazıları yayımlandı. Hâlen Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde lisansüstü eğitimini sürdürmektedir.